# 張宗祥
# 論書詩墨迹

論書絶句

甲戌之春退食無事歷憶所見墨跡詠歌之得詩數十首丙子夏[illegible]其下癸未夏流寓渝中五年餘[illegible]始寫定首尾及十年其[illegible]照原稿以見隨憶隨作本未[illegible]如此也海寧張宗祥記



岳忠武

撼山容易岳軍難筆陣縱橫一例看莫道書名因人重即言書法亦登壇

見少保寫弔古戰場文一篇凡四紙不知何時爲傖人裁裝小幅作爲屏條遂使裁處接近紙邊字極倜儻在王米之間爲宋喜王字




数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT



# 張宗祥論書詩墨迹

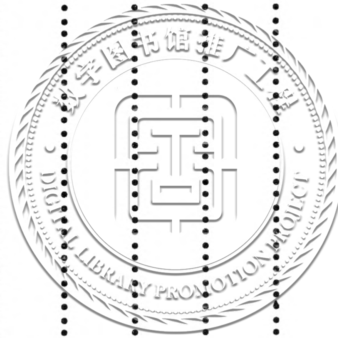


浙江人民美術出版社


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

# 目錄







# 前言

駕滄

我國的書法，既有很高的藝術性，也有廣泛的實用性。藝術性當然來自書家獨特的性靈氣質、深厚的文化素養與獨闢蹊徑的藝術追求，而實用性則依托於人們對漢字固有之美的天然感應和對它歷久不衰的敬惜之情。因此，即使是社會上的附庸風雅，也不失爲是促進書法繁榮的一種動力。

對於這一門被美學家宗白華先生稱爲「表現各時代精神的中心藝術」的書法，在今天無疑更有其發揚光大的必要，因爲它受人們歡迎的程度超過任何一個時代，恐怕除了卡拉OK、跳舞與氣功之外，有資格被納入熱潮之列的就數它了。說句「嚴重」點的話，書法藝術的興衰良莠，必然直接或間接地影響到國民的素質——至少是一種審美情趣上的影響。爲此，我想，强化書法的文化内涵和審美追求，仍然是我們這個時代賦予書法的任務。回顧古代的大書法家和近現代的大書法家無不如此。特別是近現代的書壇巨擘，他們既是優秀傳統的薪傳者，也是現代審美情趣的開拓者，近百年來書壇的群星燦爛，就爲我們廣大的後學者提供了絶好的「借光」條件。海寧張宗祥先生就是其中的一位。

由於他國學根基的深厚，也由於他藝術興趣的廣泛，更由於他汲古而敏求的精神和實踐，他築基於晉唐，印證於宋明，升華於董其昌的書藝，堪稱是王右軍一系的中堅，亦可視爲現代書法的示範。

因爲他的人品學問，因爲他的藝術實踐，他對書法的許多真知灼見，或寄之於文章，或發之爲歌吟，處處表現出對書法的情有獨鍾。本書所影印的這一大批論書詩作，可以說就是他構築的書論體系。在這里，既可欣賞他倜儻的揮寫，也可品味其瀏亮的音韵，更可領悟到論藝的精微。得益多少，全賴讀者的涵泳程度。

在書法追求多元化的現在，爲人們的眼前拓展了美的領域。每個人都有權選擇自己的愛好，只要這個愛好是新穎而健康的，自然有利於自己的性靈陶冶。但是，作爲一位對書法藝術的存亡繼絶懷有責任感的人來説，像張宗祥先生這一類具有深厚的傳統根基、濃鬱的文化氣息與個性鮮明而又雅俗共賞的藝術風格——即熔藝術性和實用性爲一爐——的書法，才是書法發展的主旋律，當之無愧地擁有深廣的群衆基礎，從而才能使這門藝術繼續擔當起「表現各時代精神的中心藝術」的任務來，舍此就要失去中華書 法的優勢。

本書刊印的《論書絶句》由浙江圖書館供稿，谷輝之同志爲之不辭辛勞積極操辦；《舊作論書一章》由宣大慶同志供稿，并精心撰寫了《張宗祥及其書論》長文，對張宗祥先生的書藝闡發頗多，無不爲本書質量的提高作出了貢獻。同時，在本書的整個編輯過程中也得到了張宗祥先生長女、宋慶齡先生秘書張珏同志和海寧市張宗祥紀念館的關懷，而且，爲出版好這本書，中共海寧市委、市政府與海寧市郵電局在資金上作了有力的支持，均在此深表謝意。



# 論詩絕句

甲戌之春退食無事歷憶所見墨跡詠歌之得詩數十首丙子夏添注其下癸未夏流寓渝中五年餘矣方始寫定首尾已及十年其次序仍照原稿亦見隨憶隨作本來面目如此也海寧張宗祥記

岳忠武

擴山容易岳軍難筆陣縱橫一例看莫道書名因人重即言書法亦登壇

見少保寫弔古戰場文一篇凡四
紙不知何時爲傖人裁裝小幅作
爲屏條遂使裁處接近紙邊字
極倜儻在王米之間高宗喜王字
故臣下亦效之與
祝京兆
明代書家法唐宋惟以能在晉唐間草
書合法真嚴整偶札支離頹盡刪
枝指生小楷直逼晉唐明人實無
匹草學懷素用筆亦超逸分明

所見牡草糾纏繚繞者均仿作也

巖分宜

純拙純然絶世姿鈐山文筆兩稱聰明

魄力皆天賦令我低徊想會之

分宜墨跡不多見想因人故爲

世毀滅其書厚重悠肆士類其文

章不能因人廢之也　世傳王仲瞿

文學秦會之而秦集終未得見

見著錄者僅尤延之書目中有會

之奏議一種聞王氏有鈔本張玉

山先生最留心王氏遺書向曾詢及之未遑見此書今張先生早歸道山其所收遺書亦均散佚更無從追尋矣以視鈐山堂集為得流布人間幸不幸為何如耶近世吳昌碩先生行書專法王覺斯收羅王氏真蹟不少然亦忘其名而不顯以法王之名表暴於世也

陳眉公

來仲樓高夜月涼並時以折有香光原

無別樣金鍼巧輸与山林清氣長

香光從眉公之說書畫兼攻卒皆成名又築来仲樓以遲眉公之玉心折玉矣　眉公書雖若逼董而清氣往来逸韻殊遠非香光所能乃也

徐青藤

懷素暮年参魯公青藤氣逸力雄尤卻從側賸迴旋雲興化逸之一脉通

文長書畫法懷素備逸有餘況

着不足文長之法秉師力不足故
出之於傲逸正猶板橋之法文
長力不足則出之於大小相間爲
爲藏拙之地板橋有印章曰青
藤門下走狗聞文長老屋尚存
青藤亦在前趙山陰曾一訪之藤
雖不茂尤蟠蜿蜒屋則已改爲祠
堂矣

鄭板橋

莫逭先生畫蘭竹先生書法畫中鋒篆

從側勢求真跡恐失真龍類葉公
與代書有亂石鋪階之喻人哉視
為寫畫其實皆用中鋒所見扁
鋒側筆者皆偽作也

何道州

黑女功兼北海功都將面目託顏公晚
年病臂多欺世大似當時謂倦翁
子貞先生書世皆目為師法平原
其實撇捺之間黑女之法最多而
盛年摹擬北海尤得神髓余初

見杭州眾安橋岳廟忠武象題
記幾已於駭絕後見所鉤法華
寺碑乃知此老深於李法也平
原不過其面目耳　貞老古隸早
歲五十後尤甚所書時類古篆
並世又無作者遂益頹喪此正如
貞老之謂倦翁旁若無人矣間
作篆書尤無法度

清康熙

唐家歷世傳王法清室初年繼董宗力

健睨雄闊圓象康熙秦郎古今同

清初董字風靡海內迺君相提

倡之力與唐初推重二王如出一轍

清室諸帝傳為家學然自乾隆

即力稍自重不及開國時康熙遠

甚嘉慶之後有肉無骨去董愈

遠此真如明皇之距太宗漸遠漸

非矣　康熙師董然大字開展過

董書雖小藝上之系盛衰其徵明甚

姜西溟

蘭亭一脈分歐褚君得河南的乳未想
見貴妃珍本在天風環珮自徘徊
慈谿雖生清初獨不宗董其秀
麗精靜則又非盡法王蓋得力
於褚臨蘭亭獨多也褚臨亭凡
數十種先生所致力者為宋高
宗賜潘貴妃本其石向藏先生家
宜其臨池獨絕也今此石聞已屢
易主人惜仍在四明耳

趙子昂

王家拙處已全刪巧到吳興不可攀吾
向書家論功績越唐沿晉有誰班
吳興書毁譽相參人品如何今且
不論小楷直入晉人之室行書亦然
恐非宋人所能夢見獨酬應過
多時有爛熳之筆此不足可諱也
余所見偽淳化閣帖八卷缺其紙是
金粟山藏經箋揮灑自如想筆墨
之樂又小楷參同契一冊瘦硬通神
以較董臨淳化十卷 此十卷在北平所見字較原帖略小

小亞大亞不辨自明矣且細審其用筆點為剛毫柔毫創自吳興之說殆未可信董文敏晚年極佩吳興想因一生止於唐宋未窺晉人之奧故耶

張二水

側鋒剛腕勢雄奇狹巷兵廻相殺時可惜不留間筆墨五人墓上自書碑

二水以北碑之筆散為草書雄奇恣放不可一世當於魏閹忠賢生祠

祀出其手者至多闕敗甚遭毀作此
真非白毫庵主所料矣

陳白沙

傳茆為筆開奇趣字跡依稀紹紫陽嶺
表詩書出江右至今山谷澤流長
白沙喜以茅為筆字極樸茂然實
師山谷者

董玄宰

愈疎愈淡董香光秋柳移山映夕陽集
得大成羣帖學遠傳衣鉢到劉王

書至吳興人工盡夫人工盡則天趣減故吳興同時鮮于氏矯之以拙至明而香光救之以韻然香光胸襟雖清曠書學則僅至唐人切凋疏之弊在所難免香光時臨米書且尤愛臨天馬賦蓋亦臨自排其短也劉諸城用濃墨主太守極縱橫無非救弊之法不可為古人所欺

包倦翁

獨從帖學另明日掉舌江湖說古碑一卷
藝舟雙楫在半生辛苦有誰知
安吳行草最權奇潟力昇仙太子碑自古
書家珍秘笈不將此意教人知
帖學之盛清初極矣殆至末流頹
波難挽慎伯先生不殫煩勞剖露
談碑學之妙自藝舟雙楫一書
出碑遂繼帖而興矣平心論之
帖之弊在輾轉摩刻非寫帖者
之弊也倘有多見墨跡之人自然

辨〻此正與學北碑者并其刀刻方積〻處亦皆仿〻其弊亦復相同倦翁如生今日親見陶心雲李梅廬之書當悔談碑矣故碑帖均有是處均有弊處惟在明眼人能擇之崛起羣靡〻中而挽狂瀾此則倦翁〻功不可沒耳　安吳行草最有力其筆法實自昇仙太子碑來悟然絶口不及此碑豈懼金鍼度人耶抑因此碑爲武曌

所書而諱之也則天之擅聰明又見
王家歷代真跡宜其書法幾邁太
宗高宗明皇直奴視之矣安得何憚
而不以語人也

陳香泉

撥鐙一語記鄉賢筆法親承四句傳如
此門楣如此字祇應御榻伴爐烟

陳氏書法自元瑞先生瓛之後代
法香光蓋香光早年曾館於其
家故衣缽真傳數世不絶也玉烟堂法

太守書名重一時有帖四卷妙法蓮華經十卷皆陳刻董書夢墨樓法帖十卷則雍正十二年奉旨摹勒上石々貯內廷者予寧堂法帖十卷則家刻也其書華潤墨彩豐腴而神韻不甚沖遠予得太守臨董十七帖一冊手爲一帖惟妙惟肖

查學士

不生不熟坐調簧眉月稍々照畫堂學得董家柔靜氣恨無一筆法襄陽

聲山先生書法全學思翁惟思翁深於米余見其臨天馬賦前後凡四卷用筆極得別字之旨學士師董未參米法故淡遠有餘恣肆不足

查東山

查陳作者皆師董祇有東山迴不羣到底天才勝人力直排閶闔盪層雲

伊璜先生縱橫捭闔書畫皆然清初海寧陳查為巨室其書法

不入董氏之冶者僅先生一人

姚惜抱

水正流時花正開吹簫騎鶴上瑤臺胸懷直似天心月不受人間半點埃

以書學功法求惜抱似不及得天西溟以胸襟沖遠談書則清代無出姬傳先生之上者此書中仙品也

南北二梁

不生祇熟山舟老熟裏還生有北梁

盡是唐賢佳子弟，莫將生熟細評量。

山舟學士熟極巧生，然形徑皆出多寶，其所書碑誌可證余言。聞山先生學北海，而鋒皆不裹毫，盡平鋪，以用筆之法論，皖梁實勝浙梁；以功力純熟論，浙梁又過南皖梁。二先生要皆能法唐賢者。

晉人寫經

鉤勒皆從隸法來，旋風使筆石為開，後

人帖裏求真跡慢腕柔毫士可哈

余見晉人寫經二卷用筆皆類戎路帖西極迅捷參章草及隸之意尤多乃知為書宣示一帖後人摹勒失真即舊拓佳本亦僅存形式已耳　晉時尚無椅桌無論大小字必須懸腕以書故決雖遲慢後人能悟此理運筆之法自然明白矣

六朝人寫經

點挑橫勒鋒皆露一入刀工便失其眞南北談碑混刀筆可憐誤盡後來人

予藏六朝人寫經一紙及所見三四卷皆點向上挑橫則截止並未頭著圭稜如所見碑文者則知傳世之碑刀多筆少此刀筆不分而勸人寫碑流弊實不勝言學者審之　閱晋人六朝人寫經始知筆法出自一源後人論蘭亭某字似魏碑某字出章草枝節之

誤未有是處。知研之誤於刻，則可知帖之亦誤於刻傳。能從筆法研求，自無誤棄。惟帖翻刻正多，遂至失真愈甚，不可不知。

唐人寫經

健腕剛毫墨倍濃，力能扛鼎勢如風。楷書細字須雄肆，晉唐賢一脈同。

黃白蔴箋八千卷，每逢殘紙字方傳。始知王令書生緒，馳騁毫鋒仗紙柔。

所見唐人寫經凡八千卷，白麻黃

麻縣紙皆有白麻紙質最粗黃麻以黃蘗製過云可辟蠹紙較細微縣紙極薄但皆用以印刷佛像及謄寫捐疏之類寫經者絕少黃麻寫者較精白麻上所寫之經幾亡一卷可稱精品惟黃麻以蠟製過者紙雖脆而極光滑乃有工整絕倫之書余收得一紙字體絕類靈飛而用筆健捷則非俗人所能夢見乃知靈飛因上石始

失筆意變為柔媚也吴興小楷終得此旨

顏平原

一射能令百馬倒（平原送裴將軍詩原句）平原筆力亦如斯祭文遺墨千回讀始信東坡是可兄

故宮藏平原祭姪文墨跡閱之可醫學顏者獷悍臃腫之病蓋顏出於王此文大可証實也

蘇東坡

寒食黃州三謝表、忠觀記、八關齋、烏
雲在壁真公字肥到楊妃面亦佳
黃州寒食詩第一章與三謝極
相似第二章猶慢為坡翁本色
表忠觀醉翁亭二碑則皆出自八
關齋其中子字哉可亂真蘇之學
顏用力深矣故宮所藏天際烏雲
前後赤壁二賦為公自己面目雖肥
而未患冗　坡翁用剛毫而執筆
過低由此推求仍甚易見

張南皮

忘却平原專法蘇筆如困帚墨如豬近
来祇有南皮老韻秀神清善學蘇書

學蘇之病筆軟墨浮幾成通弊
惟文襄精神在蘇而氣韻自足
近世無他人矣　文襄幕中無不
學蘇書者亦無一能似者

劉諸城

暗將肥筆救凋疎此老真能學董書濃
墨剛毫復靈腕渾沈上竅鑿全無

石菴相國學董而病其凋疏故思以肥筆斂之其所作小楷則仍仿乎董也一生用紫毫故墨雖重而善毫外之墨喜寫孅毫故筆雖剛而有流動之致看似凝重實極巧妙

王太守

太守風流揮灑餘欲將放縱救凋疏散仙感佛知何日譔把禪書當道書

夢樓以放縱之筆法香光雖有

飄逸之致成佛証果究陽一塵

外祖父沈公韻樓

分明面目託諸城郭以精神寄率吏力

重骨沈遺墨少人間誰識老書生

外祖父諱恕平生得力於顏歐以

歐作骨而外貌若諸城見其書

者莫不以為法劉其實骨力堅

挺無數地之稿也 先嚴在日專

攻力於顏家廟多寶塔二碑蓋

承 外祖父之訓予三十歲前亦

師魯公兼臨閣帖三十之後方易
宗北海外家之澤至余蓋三代
矣
錢南園
不拘筵尾蠶頭法却得錐沙屋漏神
若向平原求的派南園之後更無人
南園楷書為多在季保同年家
見嘗曙囊年伯所收一大七言聯獨
為行草健鶻摩雲猛獅吼月詞
未曾有 南園仿效天假之年其

所造當不止此

張得天

天地人中以第一天機天趣得天然最難

舉世師思白獨向王家猛著鞭

得天居士在清初獨忠於義獻

非習董者所能及

金壽門

北碑晉隸互相參側筆平鋪別有妍自

出機杼織雲錦不然感佛但昇天

冬心先生之畫首畫竹繼之以馬又

繼之以御皆自出心裁不宗古法字
雖從其身來變然亦自出心裁之
作蓋一生書畫皆求解放不受束
縛者然其入室弟子華秋岳又自
成家數則知古人不肯依傍門戶人
云亦云非善近世吳昌碩氏之門徒
印則亂鑿畫則亂塗書則亂寫
囂囂然鳴於人曰此師法也世亦
以是推之欲藝之成難矣

王良常

分明已入平原室澂貫枯寒得氣清
莫向諸城參墨法南園低首拜先生
良常學顏筆力極堅挺而墨
氣不厚此骨勝於肉之病也
趙撝叔
始御柔毫寫北碑悲庵作首過人姿莫
從趙說求規範漲墨淳烟未可師
撝叔深明刀筆之理最爲雜糅
所惜專用柔毫故筆法今於古
人而轉折起訖之處因毫柔雜盡

其力未能十分斬絶點則未破硬挑橫則收筆下垂豎則末端聯用側鋒此皆毓柔毫之弊而思所以救之者也 攜卅三十以前師平原最得力於爭座位尋常酬應尺牘爲有流露穎意者早年畫山水之款識盡爲穎字其後雖專學魏而篆隸之功亦深篆隸用筆師完白山人者多篆則參之琢印隸則糅入行書此實後

人所當知也 予昔見搨丹徒張猛龍碑整幅古人臨碑皆如此試懸平原家廟廣平麻姑仙壇諸碑觀之方知其行間之妙一經割裂不可問矣

張丹耒

能將金石端莊氣一變襄陽狂放姿海岳重來應大笑剔書今竟化鍾彝

丹耒早歲學王小楷一宗黃庭樂毅中年之後頂禮襄陽大字楷

書鋒挺毫齊玉鏡剛意惟保覺
金石之氣充溢紙上此米書別派
也

王覺斯

頗有權奇倜儻情激熾儻僥不分明若
從懷抱談書法荒棘胸中想亂生
覺斯功力至深而用筆未純淨
羅明季之習大都如此究為胸懷
未純怡曠恬靜之故

沈石田

亂頭粗服師山谷却與描畫大不同方
信天工勝人力不求工處自然工

石田師黄極直率一無矯揉之
處遂覺真力彌滿且有山林之
氣予見其手定詩稿兩巨册

冒辟疆

筆法出自指點親不含針氣只餘春烏
衣子弟應如此後番有香泉細問津
水繪園中親及香光之門筆法
為董氏所授然字特腴潤後來

香泉太守極与之相似羅容華貴之氣勝而沖淡山林之氣絕矣

方密之

少日沖和晚枯寂不曾使氣不露手可憐絕世佳公子書作寒枝心死灰

四公子中侯方域書最高陳定生畫勝於書其書畫皆擬唐子畏密之沖和雅淡出世後所作尤枯寂以後槁木死灰豈書畫亦因境遇而變耶

黃石齋

戎路略存章草意崇公最得此中神千年絶學無人繼獨有先生步後塵

石齋純法章草最難純用柔筆結體亦精此真興滅繼絶功不可沒者近時沈培老以小歐立基而以章草蒙其外故字形狹長使筆剛多柔少予得石齋一卷乃崇禎七年聞奴警出山詩

吳讓之

亦步亦趨師倦翁不曾一筆敢旁攻雖
無趨厲雄奇氣瀾漫傾欹犇亦空

安吳雄肆之當不可及傾欹之筆
隨在而有讓之雖不雄放犇亦略
少沈培老極心折之恆摹讓之之
作最多予見短屏四幀不見款字
殆不能辨尋常碑中參用讓
之書法者亦往往見之

翁覃谿

詩重漁洋人盡曉字推松雪世難知先

生質直平生短攻弊遂遒巧作師

覃谿學士書與詩皆質樸古茂少空靈之氣世亦有譏其專學秘監書法遂至一無天趣者無論秘監不任其咎即覃谿之於夫子廟堂碑所評所學何嘗得其真髓而覃谿致法吳興之書轉能登堂入室則知覃谿未嘗不自知其短而思補救之地

惲南田

韻緒相參卓不群亦沉亦秀亦停匀後來脂粉鬧新妝媚骨靡靡遂失君

正丹用筆之法登善為多而圓渾沉着則出自平原故能獨成家法後人學之者徒為形似之書不作探源之舉柔媚成風遂失廬山真面　學登善能從兒寬贊入手即學南田當無脂粉之氣

陳古銘

鄧完白

亦宜山谷潔淨有餘沉雄不足想
其平生謹飭故也
筆墨變遷皆異古篆文宜學漢碑額毫
平鋒挺千鈞力隸字君真擄上游
完白山人深知後世筆墨異古
人不願矯揉造作以後世工具強
學古人書法故篆書專仿漢碑
頭且筆鋒轉折處皆露此實
深明古今作書工具不同之理不能
以其異古而譏之也其隸書毫平

鋒直不以挑剔取姿攜非雜宗其
法筆力究嫌不及也
王良常錢十蘭洪北江孫淵如
齊剪毫鋒學秦篆四家書法頗相同篆
從題記亦傳孫王厚錢清似較工
四家並工斯篆頗雜甲乙剪去筆
鋒作書其法亦同每遇收處旋轉
其筆使圓王錢二家用墨不重間
有枯筆形跡更頹綜而論之淵如
最弱至於款識洪孫兩家極為

追記 北湖公平生行誼也有書札
數十通跋 十一世伯祖者流在杭
州楊見心兄處康長素遊杭跋
之云陳先生書法卓絕人間而
世人知之者絕少方知傳世者必麻
箋十萬始有人知也其推崇備
至古銘先生曾辭鴻博之薦後
人亦不昌遂不知康雍間有此名
書家真不幸矣

何義門

工力真能繼盛唐微嫌神氣不清剛若
從小楷評書法應與衡山相頡頏
義門先生知法而不知筆大字時有
冗曲之弊小楷結構謹嚴轉折流
動清之有義門與明之有衡山正
相類矣

文待詔

衡山書畫皆宗沈垂老同登山谷堂秀潔
有餘嫌魄小猶之叢竹挺新篁
衡山一生極重啟南書學著年

却將穎柳千鈞力散入張王草法中滿
紙龍蛇驚起伏平生拜倒顛川公
重如盤石細如鍼大小相參信有神融合
全篇成一字後來雖從古無人
晚年病臂十餘年左腕如如草然篇篇
把公書校南阜力沉晲厚過前賢
一齋先生姓陳名梓號古銘亦作
古民餘姚人久客吾鄉後遊邗上
從老濮院樸學篤行善古文書
法其文集曰一齋集張澤民刻

入適園叢書書以顏柳為本而致力於草縱橫酣暢極揮灑之樂不獨大小雜出而且行間亦多寡不等有以一二字成一行者看似互不經意其實整張皆一氣呵成等於一字晚年右臂病風運左腕作書倔強之中愈饒風趣實在高南阜之上　十世祖北湖公館之家中為子姪師余家藏先生手跡遂獨多尤以散行錄一冊為最皆

庸俗不及王鐵遠矣

吳清卿

鐘銘獵碣兼斯篆齋副先生筆下未莫道將兵多不辨博綜篆法亦奇手

近世篆書當推吳氏為第一無荒傖之習有凝重之風名體皆工且能鎔治於一鑪獨成名作此非石如專習漢碑額十蘭良常專工秦篆近時老缶專書獵碣所可同日語也 清卿篆書太重形

體且結構多方整其行書宗山谷亦有排比之病其殆館閣之習未除乎

朱竹垞

未必盡然通隸法卻將書卷入行間亦沉之雅經生筆文達他年窺一斑

竹垞先生之隸自成一家書詩之氣益然後來阮氏雖筆力不逮其胸襟氣息正復相類此皆不能就字求字者也

一卷號傳本江右真宗恨早祧

故宮所藏松風閣詩灑自如不
見刻畫痕跡宋人有玉雲閣叢帖
四卷刻蘇黃米蔡之書人各一卷
所收山谷之字極類晉人絕無崛強
之態惜此帖不見著錄傳者絕少
予僅見其一部真跡不傳遂使山
谷蒙謗此與江右詩派愈演愈僻
同一可歎

米襄陽

臣書刷字自評工天馬飛行絶古空唐宗
爲人宗大令端莊北海勝南宮
襄陽自稱刷字深得筆鋒平鋪之
旨然傾側跳盪更過北海蓋以拙
腕力之不足也　學大令者易於傾
側乃知獻之究不及右軍

陸柬之

筆法親承舅氏傳晉人風度故翩翩獨擅
真跡人間少文賦光芒上燭天
柬之爲虞秘監之甥親從筆法亦

向藝林尋往跡一朝玉牒此傳人

咸親王法南宮極有精神惜不多見尋常所遇皆秀光本色也

宋高宗

不師家法瘦金體善學王家千字文北宋椅與南宋字高宗藝祖迥超群

高宗專法右軍悟千字文尤妙雖徽嫌肉多骨少然宋代諸帝中當推第一南宋之初書學復興帝之力也 徽廟瘦金自標一體

較登善尤為鋒利宜不善經

陶隱居

劫火燎原一簡存燒痕不損字精魂健
毫重墨王家法瘞鶴銘難並體論
查仲堅以為藏有隱居一磚四周燒
痕字跡無恙書近大令絕異六
朝僞瘞鶴銘果是陶書殊覺努
力作態大有逕庭也

黃山谷

謂道以書用筆描寫天孫鶴氣超超玄雲

六舟

不徒金石清名遠草法精奇懷素流今日南屏殘照裏更難重覓墨王樓

上人善搨彝鼎正側各面皆具有西湖金石僧之名書法宗王尤工大草曾得右軍懷素墨跡建樓藏之名曰墨王今樓址已不可尋其跡更不知何處矣

呂晚村

行草河南筆法多亦參濃墨學東坡當

年賣藝傳膺廣劫火成灰可奈何

晚村書在蘇褚之間亦能篆刻爲明儀賓呂熯之孫曾與四明黃晦木樸李黃復仲桐鄉朱聲始明州高旦中及吳孟舉五人訂潤賣藝晚村潤例扇冊頁單條每件皆三錢手卷每尺三錢其流傳必廣曾靜獄後視同禍水燬滅無遺矣

成親王

書見性未傳心法繼世惟君認識真以書

有書名乃於故宮所藏陸士衡文賦
之外竟未見其他拓刻想吝於拓
輸遂至成鳳毛麟角耶用筆剛柔
相參神韻超絕其行書似千字文
其草書似十七帖無一不承山陰法
脈者

王右軍

快雪三希作冠軍會稽真跡更無聞徽
煙墨重兼神滯恐是唐賢響搨文
快雪時晴一帖向摹入三希堂帖中

墨點得觀者雨次紙色晦黯墨濃而
少精采大似唐人摹寫之本

懷素
草書顛放傳張旭更益疎狂有素師之名
向此中談草史正同行楷六朝時
書師自敘筆勢縱放不可羈勒蓋
長史素師之草正如六朝人之作行
楷隨意增減筆畫若蕭子雲輩
也會心人當識此言

伊墨卿

周卩家[illegible][illegible]

毫無不盡力終日伊闕張遷臨取神更
有温純儒者氣不流獷野是全人

墨卿書無不盡之毫〻無不盡之
力此伊闕張遷真髓也後之學者
往〻非獷即野墨卿終免此弊故
是絕手

桂未谷

西嶽華山巧莫階中郎靈氣全埋方
知清廟明堂作取法真純故自佳
漢隸之巧至西嶽華山碑而極或云

出於蔡中郎其信然耶史晨禮器
亦工秀可學乃知大碑皆名流所書
與尋常漢碑不同也未若亦工唐隸
然其淵源所自當在華山

傅青主

筆如風雨氣如虹積健為雄見此前無
世遺民論狂草一齋煙首拜山公

青主先生以真氣作書雄渾實其
餘事寧人二曲船山梨洲均無書名
即八大石濤能書矣亦皆無此氣

覞也先生署款或題真山好以山公

石ミ

石谿

畫法逸ミ宗石田作書若意學庭堅青

谿拙樸君雄渾蔬筍何曾剛筆顛

以畫法論石谿宗沈跬步不離書

則參平原素師之法不宗山谷大

異於南其至友程正揆書畫均以

拙勝總之雷仕道人之書冷隽孤

穿之氣至廿少也

史道鄰

骨秀神清無點塵 祇應埋骨與梅鄰 咸
仁取義由心學 書法安能鑒定人

閱鄰書秀麗之氣充塞紙間 國
後葬梅花嶺 世人喜以書法論人品
偶有一二合者 即舉以為公案 舉顏
字之剛勁 趙字之嫵媚 其實此論
最不足信 平原送劉太沖序飄逸
之至 祭姪文墨跡亦頗嫵媚 此姑
不論 晦庵學秦會之而為一代名

儒香光書品淡遠沖夷而有民抄董宦之事人品自人品藝術自藝術幸無并為一談也

黄小松

細竹山花秀復幽清泉明月石間流傳述小楷尋神韻當向雲林一脈求

小松致力金石而小楷學王特為娟秀以神韻論頗与清閟主人相似

奚鐵生

行楷間參登善意暮年草法極圓通畫

名遠出書名上忽略君書實未公

鐵生中年頗工行楷似從長南田入手

以接河南者晚歲作草流轉生動

極自然之致

蔣山堂

運毫絲婉墨絲腴清氣依然山澤臞之

向華亭參筆法卻與陳眉公張遠

山堂用墨腴潤而清氣往往仍無

俗豔予目辟疆香泉為廊廟之

董山堂為山林之董意者可為定

论

陳曼生

吉金樂石氣蒼蒼行草平原略間黃頗有幽燕豪士氣隸書縱筆擬襄陽

曼生行草縱橫排盪隸書揮毫直寫以曼生之隸擬襄陽之行同有別字之妙

楊耕山

正氣巖巖擬魯以行書三謝頗相同根留墨蹤人間步刻遍斜階古屋中

員外行書絕類爭席三謝北平宣
武門外上斜街有直外讀書舊宅
今改為祠

全聖歎

君書亦是學平原健翮狂跳天地翻提
見字驚滿胸臆好憑筆墨訴煩究

見人瑞所書聯二一五言狂縱奔放
不可一世一為賀人壽聯頗工秀昭忝

王法

龔孝拱

宗盦自恨不能書君亦依稀似墨豬未識魯公真筆法墨方光訣竟何如

宗盦以書劣不入翰林恨之刺骨後使備員皆習館閣應制之書當時所謂黑方光者也宋倫字不多見於書頭卷尾者亦不甚工十餘年前收得一五言聯似學平原然墨重筆弱想趨庭時習見應制之字故耳

莫友芝

秦人小篆能容墨漢代碑頭不見鋒想

是說文遵宋刻讀書萬卷氣從容

郘亭篆以為斯篆則墨濃筆壯以為漢碑額則又藏鋒不露在良常石如之外又闢一途與宋刻說文極相類似故有此論其行書亦敦厚拙樸詩書之味盎然

高南阜

藏滑先生左腕書勢如奪隘走鋒東方知薑桂平生性老辣兼辛信不虛

南阜晚年左手所書尤為生辣

鮮于伯機

不向鷗波步後塵獨標一幟見精神豈
徒結拙無他險工力天資實過人

松雪書宗能一代當時無出其藩
籬者惟伯樞[機]不受羈勒自成一家
拙而能險非易事也

唐子畏

吳興北海兩相參胥弱撇攫墨氣酣豈
謂石田拜山谷故將穠艷異偎墨

成宏間石田以畫為一世宗衡山輩

皆効法之子畏獨以北宋之筆寫南

士胸襟遂能自成家數畫既異沉

字亦与枝山、衡徵仲不過一途此其所以

成子畏也

張廉卿

道是猛龍傳的脉猛龍故在豈能逕筆

鋒健舉處能直可藥書中皆凡徒

張猛龍一碑無能學者與之廉卿

為學猛龍不徒結構大要即用

筆亦何能擒著癢處獨其筆

周卩峯金史

健毫剛可醫冗弱之病耳

郭蘭石

祇餘恬静不雄奇細竹閒花小有姿工力自深皆帖學未曾參法六朝碑

蘭石行書圓熟恬静自是能手所惜專宗思白未参別法故雖從身致力尚不及山舟學士如此一流書人極願其兼事碑學也

康里承旨

不甘盡法趙王孫大草時將書譜溫流

轉有餘姿力弱都應探本未窮根

康里氏所作草書為勝大抵自吳興以法過庭故筆力殊嫌不足雖所見故宮墨跡臨右軍書極多然神味皆書譜也　凡臨書譜不用剛毫不知散鋒者易流軟弱之病不可不知

虞文靖

筆法王孫亦步趨不結圓熟略踈迂若從拙處求之字太古髯眉道味腴

文靖用筆碻遵趙法然不甚圓轉
尚存拙樸之氣玩之另有風趣

柯學士

揮毫落筆意蒼茫以畫相參墨有光不肯
因人收拾熟鮮于魏國任低昂
九思字不多見用墨極佳揮灑自如
不拘法律實然自名一家非子昂之
巧伯機之拙所能限也

破山

君是禪家康對山館醇食肉用心艱草書

自有沖霄勢孤鶴長空獨往還

破山因赫獻忠欲殺之人許獻忠破酒肉之戒故以對山投身嚴氏比之破山書清疎曠放承明代之習為多實在大滌子之上

林文忠

數幅家書西域來夫人老眼最關懷平生謹慎兼平實字亦端詳不使才

文忠書大者未變館閣之習小行楷極流動可觀予得其家信數通皆

荷戈時々筆書中勸太々須戴老花
眼鏡言々娓々

曾文正

午後軍書百十通不曾潦草說匆々但從
拙處安身命書法安然限此公
文正用紫毫日寫筆札無一筆苟且
亦穩札紮穩打之法也就藝術言究
非精者大字尤拙

吳荷屋

亦然放縱亦矜嚴萬石千鈞聚筆尖盡

變江西黃氏法以差媸神氣未清恬

荷屋書有極重之筆而結體矜嚴自是絕手嶺南名家此為超於江右之外者然仍有黃法也

蔣松禪

魄力沈雄天骨張瓶筆歎後更堅蒼但餘一事堪惆悵書法先生未細詳

常熟師頒早年不脫館閣之習結構整齊自罷官之後方極恣肆蒼勁然一生用筆毫不能直鋪不能挺

時有浮烟漲墨之病是其短處

李芍農

排比何須識算子六朝功力到隋碑

爲能品非神品筆法莊嚴未失規

芍農功力六朝其結字則隋碑之法

爲多不刻畫形似渾刀筆而不分尤

屬難能雖氣魄較小然所書聯字之

小而相距甚遠仍能氣息相通實非

易事

馮桂芬

軒軒雲巒秀而勁筆可分風勢莫嘗惜墨

如金枯用墨鋒尖到處墨生光

校邠廬之書用筆極勁而韻流動用

墨極簡而極精采遂能別開生面

此真筆勁墨柔最宜滑紙

戴文節

亂疊山頭嵐氣清字於腴潤不空靈顏

秦王法能方黑翰苑當時舊典型

文節畫山皆不起圭積而自然空濛

靈秀實最難能字則用筆瑕嫌歟

翰墨雖精采神不清朗道光之後館閣字均在頡王之間取其能黑能方也文節之書實即深於此道者

錢念劬先生 以下皆並世親見癸未時補

家世相傳法言寧先生雖步不曾離放言屢屢騖高摩書筆圓通未出奇

弱冠時識念劬先生引為忘年之交其尊翁楚仙先生深於董書念劬先生承其家學小行書尤工平時卓識高論震驚四座楷書法稍

秀異其為人弱弟亦同亦能有遺意

林長民

未冠相逢相已擅書中年小楷到唐初能

工能秀能開展鬚也精神實起予

長民為伯顯師長予十七歲時

相遇於海寧州署已擅書名後工

小楷未遇難前曾嚮書為師

陳蘭洲年伯

清季蘇書盛荊楚老人宦轍在當時略

參頹法無痕跡用筆雖柔墨未癡

年伯晚歲恬淡之氣一寓於畫字則
始終學蘇較鄭蘇差弱

張玉山

儒雅風流亦我師一官歸隱苦無資悲
廣江右同官久卻未傾心寫北碑

玉山先生歸隱滬瀆字元鐵在壬慶
照大有晉人風度為予書近作頗多
字極圓健在江右聽鼓時與搞牂
交善又嘗琢印田王仲瞿私淑弟
子趣韻可想

陳韜座師

閩海書家半法黄老人神味最安詳不
為努目金剛態自有書詩氣韻長

清末閩省諸書家劬山谷者多韜老
亦居其一不刻畫求是而韻味清遠以比
海藏氣魄雖弱風趣實異

沈寐老叟

直驅健筆為章草偶運柔毫學讓之鴻
寶一篇藏枕篋平生得力道因碑
培老作書喜人從旁讚歎則逸

興橫溢揮灑淋漓一氣一行〻後觀
者不經則停筆索然或易紙更作
矣予與余揖江同年謁之滬寓正
值作書揖江為之展紙立成數幀問
予何如予曰老伯前身應是小歐老
人大笑曰冷僧刀鑽古怪竟如倦翁
之對石庵

梁節庵

風致超〻札數通依稀凝式悲庵同晚
年病臂書研經遂覺精神弱未充

節庵小簡極佳宋明人少此氣息
病後喜強作大字支離撐湊遂尔
索然

楊鄭蘇

名毫請篤重東坡柔筆師蘇可奈何楷章
腕高能崛張強行闊漲墨不曾多
怪吾學蘇不用硬毫在京時曾見
其作書體肥氣促即書一五言聯
或須休息然執筆不低此與蘇異
故雖有柔毫當能駕御無墨豬

之誚 東坡極撲諸葛氏之筆評之曰散卓散則不裹卓則極堅此可見古人製筆之法

康南海

廣列碑名續藝舟雜揉書體誤時流平生學藝皆厖亂似聽鄒生說九州

南海廣藝舟雙楫一書羅列碑名極少名論幾類碑目其平生所書雜揉各體意或溷董糅各法竄蔽其歸實一法不精記在春明時任公即其六十

自壽詩一冊見贈後相遇詢予南海
師字法如何予曰有贊現題冊首耶
視贊云合鍾鼎篆隸行草為一家
前無古人後無來者任公笑云太刻
太刻然吾師眼高手疏之病實所
不免予曰一字之中起筆為行轉筆
或變為篆隸此真一盤雜碎無法
評論癸亥在杭有同寅陶君亦南海
門人邀南海過予湖上廬盧劇談
頗久南海所欲知者宋元板本予所

欲請益者南海書法卒亦不得要領
而叛予自信壽詩冊上所題實爲南
海書法定評也

梁任公

中年之後日臨池着意經心寫北碑到底
書生謹把甚篤農配得事爲師
任公官退之後日必臨池易予明拓李
思訓碑去然技力半在猛龍及其他
六朝碑板循規矩之中不敢失法
一日相遇予謂君書大似篤農任公曰

正當以荀農為師 較期並駕其速

退如此

高龔公

少法平原後師李暮年致力在隋碑近

時海上談詩書藝祇有龔公守舊規

邕之三十左右為法魯公以亭見於爭座

一通極得筆意暮年化北海傾

側之習為整齊實得力於隋碑轉

折分明起訖斬截故自合法以視

汪淵若之砌字唐駝之塗字李梅

唐曾龍髯之畫字不可同日語矣

清道人寫唐碑工力極深蓋源於

徐季海獨在海上鬻書變此惡

劣之體

吳缶翁

最精極印仿泥封獵碣書成筆露鋒用

筆如刀刀似筆清卿之外別開宗

老缶治印第一字第二畫最晚學居

第三石鼓文用魏之氣懸而未決玩

其字體用筆皆鬱而不暢似非後世

筆墨所書寫意齋收摹略存其意
出前則超於象外矣然筆力恣肆
故是佳作
蠡測滄溟管測天珊瑚掛網罕能全流
傳藝苑資談助成一家言不忌偏
癸未五月晦日寫畢時梅雨連
綿小病未愈

冷僧論書之詩上自右軍貞白下至並世諸賢已及百家賞鑒既富持論亦精以余所見於唐則有褚登善（葉遐庵藏大字陰符經）李太白（郭觶齋藏初陽臺記）盧浩然（故宮藏草堂十志）孫過庭（故宮藏書譜）徐季海（故宮藏朱巨川告身）杜牧之（故宮藏張好好詩）於宋則有李西臺（故宮藏土母帖）林和靖（故宮藏自書詩稿）歐陽永叔（故宮藏集古錄跋文）蔡君謨（朱翼盦藏自書詩稿）薛道祖（故宮藏尺牘）朱晦庵（故宮藏尺牘）於元則有耶律晉卿（寶沈盦藏詩卷）饒介之（羅雪堂藏蕉池積雪詩卷）曹仲良（故宮藏山海經圖贊其文最全）陳伯尃（朱翼盦藏靜春堂詩序）於明則有宋仲溫（張孟嘉曾得急就章殘卷余斷為仲溫精品）沈民則民望昆弟姚雲東李賓之邵

二泉陸儼山王履吉陳章侯邢子愿米仲詔倪鴻寳顧亭林於清則有王横雲方靈皋（余藏題畫詩一幀書品与姜西溟相伯仲）黎二樵蔣山潭錢竹汀程易疇張苕柯（其篆書遠勝孫洪昔在繆藝風齋中見藏有宋僊所臨天發神讖碑一幅剛方入妙名家有所不及）阮芸台李春湖許滇生姚孟起張牀憲（牀憲之寫張遷表猶墨卿之衡方碑也可謂專家之業）巨幀長卷多有流傳於僧宜無不見所當補入者也

所以詠者如右軍快雪帖筆意絕類承旨疑為宋元廓填世人盛稱別本千文寳亦米顛贗作山谷真面恨不得見矣東坡墨蹟以題林和靖詩卷

為與軌可見綿裏裹鐵之妙海岳墨蹟以蜀素
帖為最善具有快劍斫陣之觀向太后挽詞僅
入中品不足算也此皆赫然名蹟亦當補論
冷僧之評竹垞惜抱味辨淄澠適如余胸中所欲
言而於青藤板橋荷屋揚之過高衡山覃谿松
禪抑之過下余意未敢強同清人以篆書以虛舟
為首愙齋居次蝯叟尚未升堂隸書以墨卿為
首秋盦居次未谷但可陪[illegible]彼閣既錄郭蘭石戴
醇林少侯則不可失祁實甫趙蓉舫畫家既錄奚
鐵生戴醇士則不可失華新羅南僧既錄六舟

則北僧不可失慈海（篆草俱工惟不脫蔬筍氣）近人既錄吳昌碩林宗孟則不可失李梅庵曾農髯譚組安羅叔言玉山龔孝珙康長素錢念劬宜嘗删却

余於南田叔未兩家獨有深嗜南田自山谷入而出於秀逸叔未自平原入而藏於優柔運豪結體時有畦徑可尋嘗以語朱翼盦翼盦以為知言未知冷僧於意云何

蝯叟一代盛名功力自厚中年所作誠足過人病臂以後頓異前規傳聞晚歲嘗取學童仿本以為欽摩謂得天趣然終拙而不古遁而不勁其

篆隸二體尤偭法度是亦不善變矣啟言之宦娘織趾束縛迫袜未嘗不綽約多姿及其老也弛屐行纏自命解放徒見拳曲擁腫了無圓靈光緻之美天然人力蓋兩失之

清人學術大勝於明惟書法不逮乾隆以前尚存古意乾隆以後競趨圓熟道光以前尚能以唐碑飾摺卷道光以後則猥以摺卷冒唐碑安有是處降及今日但操鉛鐵而不把毛穎遑問筆法哉

三十年來故宮世家之盛或開館陳列或發匧求

沽識祕畫蠲眼福斯能在笥笈天籟閣秋碧堂

滂堂蘇齋諸家博覽弘收曠世一遇今別晚歲

將事亦得寓目此正學書者之良機也然嘗笑方

多疑孳世不為之時而 冷僧與余猶且詠歌而

軒輊之人將錫以黃公之號其何可辭

中華民國三十二年九月无夢沈兆奎識



# 論書絶句

甲戌之春，退食無事，歷憶所見墨迹，咏歌之，得詩數十首。丙子夏，添注其下。癸未夏，流寓渝中五年餘矣，方始寫定，首尾正及十年。其次序仍照原稿，以見隨憶隨作，本來面目如此也。海寧張宗詳記。

岳忠武

撼山容易岳軍難，筆陣縱横一例看。莫道書名因人重，即言書法亦登壇。

見少保寫《吊古戰場文》一篇，凡四紙，不知何時爲傖人裁裝八幅，作爲屏條，遂使裁處接近紙邊。字極倜儻，在王、米之間。高宗喜王字，故臣下亦效之與？

祝京兆

明代書家法唐宋，惟公能在晉唐間。草書合法真嚴整，僞札支離願盡删。

枝指生小楷直逼晉、唐，明人實無甚匹。草學懷素，用筆亦起訖分明。所見狂草糾纏繚繞者，均僞作也。

嚴分宜

能拙能恣絶世姿，鈐山文筆兩稱奇。聰明魄力皆天賦，令我低徊想會之。

分宜墨迹不多見，想因人故爲世毀滅。其書厚重恣肆，大類其文章，不能因人廢之也。世傳王仲瞿文學秦會之，而秦集終未得見。見著錄者，僅尤延之書目中有會之奏議一種，聞王氏有鈔本。張玉山先生最留心王氏遺書，向曾詢及，亦未道見此書。今張先生早歸道山，其所收遺書亦均散佚，更無從追尋矣。以視《鈐山堂集》尚得流布人間，幸不幸爲何如耶？近世吳昌碩先生行書專法王覺斯，收羅王氏真迹不少，然亦惡其名，而不願以法王之名表暴於世也。

陳眉公

來仲樓高夜月涼，并時心折有香光。原無別様金針巧，輸與山林清氣長。

香光從眉公之說，書畫兼攻，卒皆成名。又築來仲樓以遲眉公之至，心折至矣。眉公書雖若近董，而清氣往來，逸韵彌遠，非香光所能及也。

徐青藤

懷素暮年參魯公，青藤氣逸力難充。卻從側腕回旋處，興化遙遙一脈通。

文長書盡法懷素，俊逸有餘，沉着不足。文長之法素師，力不足，故出之於俊逸；正猶板橋之法文長，力不足，則出之於大小相間，各爲藏拙之地。板橋有印章曰「青藤 門下走狗」。聞文長老屋尚存，青藤亦在。前赴山陰，曾一訪之，藤雖不茂，虬迹宛然，屋則已改爲祠堂矣。

鄭板橋

莫道先生畫蘭竹，先生書法盡中鋒。若從側勢求真迹，恐失真龍類葉公。

興化書有「亂石鋪階」之喻，人幾視爲寫畫。共實皆用中鋒，所見扁鋒側筆者，皆僞作也。

何道州

《黑女》功兼北海功，卻將面目托顏公。晚年病臂多欺世，大似當時誚倦翁。

子貞先生書，世皆目爲師法平原。其實撇捺之間，《黑女》之法最多。而盛年摹擬北海，尤得神髓。余初見杭州衆安橋岳廟忠武像題記，幾於駭絶。後見所鈎《法華寺碑》，乃知此老深於李法也，平原不過其面目耳。貞老右臂早攣，五十後尤甚。所書皆類古篆，并世又無作者，遂益頹喪。此正如貞老之誚倦翁「旁若無人」矣。間作篆書，尤無法度。

清康熙

唐家歷世傳王法，清室初年繼董宗。力健魄雄開國象，康熙秦邸古今同。

清初董字風靡海内，悉君相提倡之力，與唐初推重二王如出一轍。清室諸帝，傳爲家學。然自乾隆即力弱肉重，不及開國時康熙遠甚。嘉慶之後，有肉無骨，去董愈遠。此真如明皇之距太宗，漸遠漸非矣。康熙師董，然大字開展過董。書雖小藝，亦系盛衰，其徵明甚。

姜西溟

《蘭亭》一脈分歐褚，君得河南的乳來。想見貴妃珍本在，天風環珮自徘徊。

慈溪雖生清初，獨不宗董。其秀麗娟静，則又非盡法王，蓋得力於褚臨《蘭亭》獨多也。褚臨本凡數十種，先生所致力者，爲宋高宗賜潘貴妃本，其石向藏先生家，宜其臨池獨絶也。今此石聞已屢易主人，惟仍在四明耳。

趙子昂

王家拙處已全删，巧到吴興不可攀。若向書家論功績，越唐紹晉有誰班？

吳興書毀譽相參。人品如何，今且不論。小楷直入晉人之室，行書亦然，恐非宋人所能夢見。獨酬應過多，時有爛熳之筆，此不可諱也。余所見臨《淳化閣帖》八卷，缺其二。紙是金粟山藏經箋，揮灑自如，極筆墨之樂。又小楷《參同契》一册，瘦硬通神。以較董臨《淳化》十卷，此十卷在北平所見，字較原帖略小。小巫大巫，不辨自明矣。且細審其用筆，亦爲剛毫，柔毫創自吳興之説，殆未可信。董文敏晚年極佩吳興，想因一生止於唐、宋，未窺晉人之奧故耶？

張二水

側鋒剛腕勢雄奇，狹巷兵回相殺時。可惜不留閑筆墨，五人墓上再書碑。

二水以北碑之筆散爲草書，雄奇恣放，不可一世。黨於魏閹忠賢，生祠記出其手者至多，閹敗悉遭毀仆，此真非白毫庵主所料矣。

陳白沙

縛茅爲筆開奇趣，字迹依稀紹紫陽。嶺表詩書出江右，至今山谷澤流長。

白沙喜以茅爲筆，字極樸茂，然實師山谷者。

董玄宰

愈疏愈淡董香光，秋柳秋山映夕陽。集得大成群帖學，遠傳衣鉢到劉王。

書至吳興，人工盡矣。人工盡則天趣減，故吳興同時鮮于氏矯之以拙，至明而香光救之以韵。然香光胸襟雖清曠，書學則僅至唐人，故凋疏之弊，在所難免。香光時臨米書，且尤愛臨《天馬賦》，蓋亦欲自救其短也。劉諸城用濃墨，王太守極縱横，無非救弊之法，不可爲古人所欺。

## 包倦翁

獨從帖學昌明日，掉舌江湖説古碑。一卷《藝舟雙楫》在，半生辛苦有誰知。安吳行草最權奇，得力《升仙太子碑》。自古書家珍秘笈，不將此意教人知。

帖學之盛，清初極矣，殆至末流，頽波難挽。慎伯先生不殫煩勞，到處談碑學之妙，自《藝舟雙楫》一書出，碑遂繼帖而興矣。平心論之，帖之弊在輾轉摹刻，非寫帖者之弊也，倘有多見墨迹之人，自能辨之。此正與學北碑者，并其刀刻方棱之處亦皆仿之，其弊正復相同。倦翁如生今日，親見陶心雲、李梅庵之書，當悔談碑矣。故碑、帖均有是處，均有弊處，惟在明眼人能擇之。崛起群靡之中，力挽狂瀾，此則倦翁之功不可没耳。安吳行草最有力，其筆法實自《升仙太子碑》參悟，然絶口不及此碑。豈懼金針度人耶？抑因此碑爲武曌所書而諱之也。則天天擅聰明，又見王家歷代真迹，實其書法幾邁太宗、高宗、明皇，直奴視之矣。安吳何憚而不以語人也。

## 陳香泉

撥燈一語記鄉賢，筆法親承思白傳。如此門楣如此字，只應御榻伴爐烟。

陳氏書法自元瑞先生瓛之後，代法香光。蓋香光早年曾館於其家，故衣鉢真傳，數世不絶也。《玉烟堂法帖》四卷、《妙法蓮華經》十卷，皆陳刻董書。太守書名重一時，有《夢墨樓法帖》十卷，則雍正十二年奉旨撫勒上石，石貯内廷者。《予寧堂法帖》十卷，則家刻也。其書華潤，墨彩豐腴，而神韵不甚冲遠。予得太守臨董《十七帖》一册，《來禽》一帖，惟妙惟肖。

## 查學士

不生不熟坐調簧，眉月娟娟照畫堂。學得董家柔靜氣，恨無一筆法襄陽。

聲山先生書法全學思翁。惟思翁深於米，余見其臨《天馬賦》前後凡四卷，用筆極得「刷字」之旨。學士師董，未參米法，故淡遠有餘，恣肆不足。

查東山

查陳作者皆師董，只有東山迥不群。到底天才勝人力，直排閶闔蕩層雲。

伊璜先生縱横捭闔，書畫皆然。清初海寧陳、查爲巨室，其書法不入董氏之冶者，僅先生一人。

姚惜抱

水正流時花正開，吹簫驂鶴上瑶臺。胸懷直似天心月，不受人間半點埃。

以書學功法求惜抱，似不及得天、西溟；以胸襟冲遠談書，則清代無出姬傳先生之上者。此書中仙品也。

南北二梁

不生只熟山舟老，熟裏能生有北梁。盡是唐賢佳子弟，莫將生熟細評量。

山舟學士熟極巧生，然取徑皆出《多寶》，其所書碑志可證余言。聞山先生學北海，而鋒皆不裹，毫盡平鋪。以用筆之法論，皖梁實勝浙梁；以功力純熟論，浙梁又過皖梁。二先生要皆能法唐賢者。

晉人寫經

鉤勒皆從隸法來，旋風使筆石爲開。後人帖裏求真迹，慢腕柔毫大可咍。

余見晉人寫經二卷，用筆皆類《戎路帖》而極迅捷，參章草及隸之處尤多。乃知《尚書宣示》一帖，後人摹勒失真，即舊拓佳本亦僅存形式已耳。晉時尚無椅桌，無論大小字必須懸腕以書，故決難遲慢。後人能悟此理，運筆之法自然明白矣。

## 六朝人寫經

點挑橫勒鋒皆露，一入刀工便失真。南北談碑混刀筆，可憐誤盡後來人。

予藏六朝人寫經一紙，及所見三四卷，皆點向上挑，橫則截止，并未顯著圭棱，如所見碑文者。則知傳世之碑，刀多筆少也。刀筆不分而勸人寫碑，流弊實不勝言，學者審之。閱晉人、六朝人寫經，始知筆法出自一源。後人論《蘭亭》某字似魏碑，某字出章草，枝節之談，未有是處。知碑之誤於刻，則可知帖之亦誤於刻。倘能從筆法研求，自無諸弊。惟帖翻刻至多，遂至失真愈甚，不可不知。

## 唐人寫經

健腕剛毫墨倍濃，力能扛鼎勢如風。楷書細字須雄肆，晉聖唐賢一脈同。　黃白麻箋八千卷，每逢蠟紙字方優。始知王令書生絹。馳騁毫鋒仗紙柔。

所見唐人寫經凡八千卷，白麻、黃麻、綿紙皆有。白麻紙質最粗。黃麻以黃蘗製過，云可辟蠹，紙較細緻。綿紙極薄，但能用以印刷佛像及謄寫捐疏之類，寫經者絕少。黃麻寫者較精。白麻上所寫之經，幾無一卷可稱精品。惟黃麻以蠟製過者，紙雖脆而極光滑，乃有工整絕倫之書。余收得一紙，字體絕類《靈飛》，而用筆健捷，則非後人所能夢見，乃知《靈飛》因上石始失筆意，變爲柔媚也。吳興小楷能得此旨。

## 顏平原

一射能令百馬倒，平原《送裴將軍詩》原句。平原筆力亦如斯。《祭文》遺墨千回讀，始信東坡是可兒。

故宮藏平原《祭姪文》墨迹，閱之可醫學顏者獷悍臃腫之病。蓋顏出於王，此文大可證實也。

蘇東坡

《寒食黃州》《三謝表》，《表忠觀記》《八關齋》。《烏雲》《赤壁》真公字，肥到楊妃肉亦佳。

《黃州寒食詩》第一章與《三謝》極相似，第二章稍爛熳，爲坡翁本色。《表忠觀》、《醉翁亭》二碑，則皆出自《八關齋》，其中「于」字幾可亂真。蘇之學顏，用力深矣。故宮所藏《天際烏雲》、《前後赤壁》二賦，爲公自己面目，雖肥，尚未患冗。坡翁用剛毫，而執筆過低，由此推求，僞者易見。

張南皮

忘卻平原專法蘇，筆如卧帚墨如豬。近來只有南皮老，韵秀神清善學書。

學蘇之病，筆軟墨浮，幾成通弊。惟文襄精神在蘇，而氣韵自足，近世無他人矣。文襄幕中無不學蘇書者，亦無一能似者。

劉諸城

暗將肥筆救凋疏，此老真能學董書。濃墨剛毫復靈腕，渾沌七竅鑿全無。

石庵相國學董而病其凋疏，故思以肥筆救之。其所作小楷，則仍純乎董也。一生用紫毫，故墨雖重而無毫外之墨。喜寫蠟箋，故筆雖剛而有流動之致，看似凝重，實極巧妙。

王太守

太守風流揮灑餘，欲將放縱救凋疏。散仙成佛知何日，誤把禪書當道書。

夢樓以放縱之筆法香光，雖有飄逸之致，成佛證果，究隔一塵。

## 外祖父沈公韵樓

分明面目托諸城，卻以精神寄率更。力重骨沉遺墨少，人間誰識老書生。

外祖父諱恕。平生得力於顔、歐，以歐作骨，而外貌若諸城，見其書者，無不以爲法劉。其實骨力堅挺，無熟地之病也。先嚴在日，專致力於《顔家廟》、《多寶塔》二碑，蓋承外祖父之訓。予三十歲前亦師魯公，兼臨《閣帖》，三十之後方易宗北海。外家之澤，至余蓋三代矣。

## 錢南園

不拘燕尾蠶頭法，卻得錐沙屋漏神。若向平原求的派，南園之後更無人。

南園楷書爲多，在季侃同年處見蓉曙年伯所收一大七言聯，獨爲行草。健鶻摩雲，猛獅吼月，得未曾有。南園倘能天假之年，其所造當不止此。

## 張得天

天地人中公第一，天機天趣得天然。最難舉世師思白，獨向王家猛着鞭。

得天居士在清初獨忠於羲、獻，非習董者所能及。

## 金壽門

北碑晉隸互相參，側筆平鋒別有妍。自出機杼織雲錦，不能成佛但升天。

冬心先生之畫，首畫竹，繼之以馬，又繼之以佛，皆自出心裁，不宗古法。字雖終其身未變，然亦自出心裁之作。蓋一生書畫皆求解放，不受束縛者。然其入室弟子華秋岳又自成家數。則知古人不肯依傍門户，人云亦云，非若近世吳昌碩氏之門徒，

印則亂鑿，畫則亂涂，書則亂寫，囂囂然鳴於人曰：「此師法也。」世亦以是推之，欲藝之成，難矣。

王良常

分明已入平原室，微覺枯寒得氣清。若向諸城參墨法，南園低首拜先生。

良常學顏，筆力極堅挺，而墨氣不厚，此骨勝於肉之病也。

趙撝叔

能御柔毫寫北碑，悲庵信有過人姿。若從起訖求規範，漲墨浮烟未可師。

撝叔深明刀筆之理，最爲難能。所惜專用柔毫，故筆法合於古人，而轉折起訖之處，因毫柔難盡其力，未能十分斬絶。點則未敢硬挑，橫則收筆下垂，豎則末端略用側鋒，此皆就柔毫之弊而思所以救之者也。撝叔三十以前師平原，最得力於《爭座》。故尋常酬應尺牘尚有流露顏意者，早年畫山水之款幾盡爲顏字。其後雖專學魏，而篆、隸之功亦深。篆、隸用筆師完白山人者多，篆則參之琢印，隸則揉入行書。此實後人所當知也。予昔見撝叔臨《張猛龍碑》整幅，古人臨碑皆如此。試懸平原《家廟》、《廣平》、《麻姑仙壇》諸碑觀之，方知其行間之妙，一經割裂，不可問矣。

張叔未

能將金石端莊氣，一變襄陽狂放姿。海岳重來應大笑，「刷書」今竟化鐘彝。

叔未早歲學王，小楷一宗《黃庭》、《樂毅》。中年之後，頂禮襄陽，大字楷書鋒挺毫齊，至饒刷意，惟終覺金石之氣充溢紙上。此米書別派也。

王覺斯

頗有權奇倜儻情，微嫌繚繞不分明。若從懷抱談書法，柴棘胸中想亂生。

覺斯功力至深，而用筆未能潔淨。雖明季之習大都如此，究爲胸懷未能怡曠恬靜之故。

沈石田

亂頭粗服師山谷，卻與描書大不同。方信天工勝人力，不求工處自能工。

石田師黄，極直率，一無矯揉之處。遂覺真力彌滿，且有山林之氣。予見其手定詩稿兩巨册。

冒辟疆

筆法思翁指點親，不含秋氣只餘春。烏衣子弟應如此，後有香泉解問津。

水繪園主親及香光之門，筆法爲董氏所授，然字特腴潤。後來香泉太守極與之相似，雍容華貴之氣勝，而冲淡山林之氣絶矣。

方密之

少日冲和晚枯寂，不曾使氣不矜才。可憐絶世佳公子，書作寒枝心死灰。

四公子中，侯方域書最劣。陳定生畫勝於書，其書畫皆擬唐子畏。密之冲和雅淡，出世後所作尤枯寂，若槁木死灰。豈書畫亦因境遇而變耶？

## 黄石齋

《戎路》略存章草意，索公最得此中神。千年絶學無人繼，獨有先生步後塵。

石齋純法章草，最難能用柔筆，結體亦精，此真興滅繼絶，功不可没者。近時沈培老以小歐立基，而以章草蒙其外，故字形狹長，使筆剛多柔少。予得石齋一卷，乃崇禎七年《聞奴警出山詩》。

## 吴讓之

亦步亦趨師倦翁，不曾一笑敢旁攻。雖無踔厲雄奇氣，爛熳傾欹弊亦空。

安吴雄肆之處不可及，傾欹之筆隨在而有。讓之雖不雄放，弊亦略少。沈培老極心折之，臨摹讓之之作最多。予見短屏四幀，不見款字，殆不能辨。尋常跋語中，參用讓之書法者，亦往往見之。

## 翁覃溪

詩重漁洋人盡曉，字推松雪世難知。先生質直平生短，攻弊還須巧作師。

覃溪學士書與詩皆質樸古茂，少空靈之氣。世亦有誚其專學秘監書法，遂至一無天趣者。無論秘監不任其咎，即覃溪之於《夫子廟堂碑》所評所學，何嘗得其真髓。而覃溪效法吴興之書，轉能登堂入室，則知覃溪未嘗不自知其短，而思補救之也。

## 惲南田

顔褚相參卓不群，亦沉亦秀亦停匀。後來脂粉開新習，媚骨靡靡遂失君。

正叔用筆之法，登善爲多，而圓渾沉着則出自平原，故能獨成家法。後人學之者，徒爲形似之書，不作探源之舉，柔媚成

風，遂失廬山真面。學登善能從《倪寬贊》入手，即學南田，當無脂粉之氣。

陳古銘

卻將顔柳千鈞力，散入張王草法中。滿紙龍蛇驚起伏，平生拜倒潁川公。重如磐石細如針，大小相參倍有神。融合全篇成一字，後來難繼古無人。晚來病臂十餘年，左腕匆匆草幾篇。若把公書較南阜，力沉魄厚過前賢。

一齋先生姓陳，名梓，號古銘，亦作古民，餘姚人。久客吾鄉，復游邗上，終老濮院。樸學篤行，善古文、書法。其文集曰《一齋集》，張澤民刻入《適園叢書》。書以顔、柳爲本，而致力於草，縱横酣暢，極揮灑之樂。不獨大小雜出，而且行間亦多寡不等，有以一二字成一行者，看似至不經意，其實整張皆一氣呵成，等於一字。晚年右臂病風，運左腕作書，倔强之中，致饒風趣，實在高南阜之上。十世祖北湖公館之家中，爲子侄師，余家藏先生手迹遂獨多。尤以《敦行錄》一册爲最，皆追記北湖公平生行誼也。有書札數十通致十一世伯祖者，流在杭州楊見心兄處。康長素游杭，跋之云：「陳先生書法卓絶人間，而世人知之者絶少。方知傳世者必麻箋十萬，始有人知也。」其推崇備至。古銘先生曾辭鴻博之薦，後人亦不昌，遂不知康、雍間有此名書家，真不幸矣。

何義門

工力真能繼盛唐，微嫌神氣不清剛。若從小楷評書法，應與衡山相頡頏。

義門先生知法而不知筆，大字時有冗沓之弊，小楷結構謹嚴，轉折流動。清之有義門，與明之有衡山，正相類矣。

文待詔

衡山書畫皆宗沈，垂老同登山谷堂。秀潔有餘嫌魄小，娟娟叢竹挺新篁。

衡山一生極重啓南，書學暮年亦宗山谷。潔淨有餘，沉雄不足。想其平生謹飭故也。

鄧完白

筆墨變遷皆異古，篆文宜學漢碑頭。毫平鋒挺千鈞力，隸字君真據上游。

完白山人深知後世筆墨悉異古人，不願矯揉造作，以後世工具强學古人書法，故篆書專倣漢碑頭，且筆鋒轉折盡皆顯露。此實深明古今作書工具不同之理，不能以其異古而議之也。其隸書毫平鋒直，不以挑勒取姿。撝叔雖宗其法，筆力究嫌不及也。

王良常　錢十蘭　洪北江　孫淵如

齊剪毫鋒學秦篆，四家書法頗相同。若從題記求優劣，王厚錢清似較工。

四家并工斯篆，頗難甲乙。剪去筆鋒作書，其法亦同。每遇收處，旋轉其筆使圓。王、錢二家用墨不重，間有枯筆，形迹更顯。綜而論之，淵如最弱。至於款識，洪、孫兩家極爲庸俗，不及王、錢遠矣。

吳清卿

鐘銘獵碣兼斯篆，齊到先生筆下來。莫道將兵多不辦，博綜篆法亦奇才。

近世篆書，當推吳氏爲第一。無荒傖之習，有凝重之風，各體皆工，且能熔冶於一爐，獨成名作。此非石如專習漢碑頭，十蘭、良常專工秦篆，近時老缶專書《獵碣》所可同日語也。清卿篆書太重形體，且結構多方整。其行書宗山谷，亦有排比之病。其殆館閣之習未除乎？

朱竹垞

未必盡能通隸法，卻將書卷入行間。亦沉亦雅經生筆，文達他年窺一斑。

竹垞先生之隸，自成一家，書詩之氣盎然。後來阮氏雖筆力不逮，其胸襟氣息，正復相類。此皆不能就字求字者也。

六　舟

不徒金石清名遠，草法精奇懷素流。今日南屏殘照裏，更難重覓墨王樓。

上人善拓彝鼎，正側各面皆具，有「西湖金石僧」之名。書法宗王，尤工大草。曾得大令、懷素墨迹，建樓藏之，名曰「墨王」。今樓址已不可尋，真迹更不知何處矣。

呂晚村

行草河南筆法多，亦參濃墨學東坡。當年賣藝傳應廣，劫火成灰可奈何。

晚村書在蘇、褚之間，亦能篆刻，爲明儀賓呂熯之孫，曾與四明黄晦木、檇李黄復仲、桐鄉朱聲始、明州高旦中及吳孟舉五人，訂潤賣藝。晚村潤例，扇、册頁、單條每件皆三錢，手卷每尺三錢，其流傳必廣。曾靜獄後，視同禍水，毀滅恐後矣。

成親王

香光臨米傳心法，繼世惟君認識真。若向藝林尋往迹，一朝玉牒此傳人。

成親王法南宫，極有精神，惜不多見。尋常所遇，皆香光本色也。

宋高宗

不師家法瘦金體，善學王家《千字文》。北宋棒與南宋字，高宗藝祖迥超群。

高宗專法右軍，臨《千字文》尤妙。雖微嫌肉多骨少，然宋代諸帝中，當推第一。南宋之初，書學復興，帝之力也。徽廟瘦金，自標一體，較登善尤爲鋒利，宜不善終。

陶隱居

劫火燎原一簡存，燒痕不損字精魂。健毫重墨王家法，《瘞鶴銘》難并體論。

査仲堅弟藏有隱居一啓，四周燒痕，字迹無恙，書近大令，絶異六朝。倘《瘞鶴銘》果是陶書，殊覺努力作態，大有徑庭也。

黄山谷

誰道公書用筆描？寥天孤鶴氣超超。《玄雲》一卷無傳本，江右真宗恨早祧。

故宮所藏《松風閣詩》，揮灑自如，不見刻畫痕迹。宋人有《玄雲閣叢帖》四卷，刻蘇、黄、米、蔡之書，人各一卷。所收山谷之字極類晉人，絶無崛强之態。惜此帖不見著錄，傳者絶少，予僅見其一部。真迹不傳，遂使山谷蒙謗。此與江右詩派愈演愈僻，同一可嘆。

米襄陽

「臣書刷字」自評工，天馬飛行絶太空。唐宋兩人宗大令，端莊北海勝南宮。

襄陽自稱「刷字」，深得筆鋒平鋪之旨。然傾側跳蕩，更過北海，蓋以救腕力之不足也。學大令者易於傾側，乃知獻之究不及右軍。

陸柬之

筆法親承舅氏傳，晉人風度故翩翩。獨憐真迹人間少，《文賦》光芒上燭天。

柬之爲虞秘監之甥，親承筆法，亦有書名。乃於故宮所藏陸士衡《文賦》之外，竟未見其他碑刻，想吝於揮翰，遂至成鳳毛麟角耶？用筆剛柔相參，神韵超絶。其行書似《千字文》，其草書似《十七帖》，無一不承山陰法脈者。

王右軍

《快雪》《三希》作冠軍，會稽真迹更無聞。微嫌墨重兼神滯，恐是唐賢響拓文。

《快雪時晴》一帖，向摹入《三希堂帖》中。墨迹得觀者兩次，紙色晦黯，墨濃而少精采，大似唐人摹寫之本。

懷素

草書顛放傳張旭，更益疏狂有素師。若向此中談草史，正同行楷六朝時。

素師《自叙》筆勢奔放，不可羈勒。蓋長史、素師之草，正如六朝人之作行楷，隨意增減筆畫，若蕭子雲輩也。會心人當識此言。

伊墨卿

毫無不盡力能匀，《伊闕》《張遷》暗取神。更有溫純儒者氣，不流獷野是全人。

墨卿書無不盡之毫，毫無不盡之力，此《伊闕》、《張遷》真髓也。後之學者，往往非獷即野，墨卿能免此弊，故是能手。

桂未谷

《西岳華山》巧莫階，中郎靈氣未全埋。方知清廟明堂作，取法真純故自佳。

漢隸之巧，至《西岳華山碑》而極。或言出於蔡中郎，其信然耶？《史晨》、《禮器》，亦工秀可學。乃知大碑皆名流所書，與尋常漢碑不同也。未谷亦工唐隸，然其淵源所自，當在《華山》。

傅青主

筆如風雨氣如虹，積健爲雄見此翁。并世遺民論狂草，一齊頫首拜山公。

青主先生以真氣作書，雄渾實其餘事。寧人、二曲、船山、梨洲均無書名，即八大、石濤能書矣，亦皆無此氣魄也。先生署款或題「真山」，故以「山公」名之。

石溪

畫法遙遙宗石田，作書無意學庭堅。青溪拙樸君雄渾，蔬筍何曾到筆顛。

以畫法論，石溪宗沈，跬步不離。書則參平原、素師之法，不宗山谷，大異啓南。其至友程正揆，書畫均以拙勝。總之，電住道人之書，冷雋孤寂之氣至少也。

史道鄰

骨透神清無點塵，只應埋骨與梅鄰。成仁取義由心學，書法安能鑒定人。

閣部書，秀麗之氣充塞紙間。殉國後葬梅花嶺。世人喜以書法論人品，偶有一二合者，即舉以爲公案，若顏字之剛勁，趙字之嫵媚。其實此論最不足信。平原《送劉太冲序》飄逸之至，《祭侄文》墨迹亦頗嫵媚，此姑不論；晦庵學秦會之而爲一代名

儒，香光書品淡遠冲夷而有公抄董宦之事。人品自人品，藝術自藝術，幸無并爲一談也。

黄小松

細竹山花秀復幽，清泉明月石間流。倘從小楷尋神韵，當向雲林一脈求。

小松致力金石，而小楷學王，特爲娟秀。以神韵論，頗與清閟主人相似。

奚鐵生

行楷間參登善意，暮年草法極圓通。畫名遠出書名上，忽略君書實未公。

鐵生中年頗工行楷，似從南田入手以接河南者。晚歲作草流轉生動，極自然之致。

蔣山堂

運毫能婉墨能腴，清氣依然山澤臞。亦向華亭參筆法，卻與陳冒又殊途。

山堂用墨腴潤，而清氣往來仍無俗艷。予目辟疆、香泉爲廊廟之董，山堂爲山林之董，意者可爲定論。

陳曼生

吉金樂石氣蒼蒼，行草平原略間黄。頗有幽燕豪士氣，隸書縱筆擬襄陽。

曼生行草縱横排蕩，隸書揮毫直寫。以曼生之隸擬襄陽之行，同有「刷字」之妙。

楊椒山

正氣岩岩疑魯公，行書《三謝》頗相同。恨留墨迹人間少，刻遍斜階古屋中。

員外行書，絶類《爭座》、《三謝》。北平宣武門外上斜街有員外讀書舊宅，今改爲祠。

金聖嘆

君書亦是學平原，健躑狂跳天地翻。想見牢騷滿胸臆，好憑筆墨訴煩冤。

見人瑞所書聯二：一五言，狂縱奔放，不可一世；一爲賀人壽聯，頗工秀，略參王法。

龔孝拱

定盦自恨不能書，君亦依稀似墨豬。未識魯公真筆法，「黑方光」訣竟何如？

定盦以書劣不入翰林，恨之刺骨。後使傭婢皆習館閣應制之書，當時所謂「黑方光」者也。半倫字不多見，見於書頭卷尾者，亦不甚工。十餘年前收得一五言聯，似學平原，然墨重筆弱，想趨庭時習見應制之字故耳。

莫友芝

秦人小篆能容墨，漢代碑頭不見鋒。想是《說文》遵宋刻，讀書萬卷氣從容。

郘亭篆，以爲斯篆則墨濃筆壯，以爲漢碑頭則又藏鋒不露。在良常、石如之外，又闢一途，與宋刻《說文》極相類似，故有此論。其行書亦敦厚拙樸，詩書之味盎然。

高南阜

藏得先生左腕書，勢如奪隘走鋒車。方知薑桂平生性，老辣兼辛信不虛。

南阜晚年左手所書，尤爲生辣。

鮮于伯機

不向鷗波步後塵，獨標一幟見精神。豈徒能拙兼能險，工力天資實過人。

松雪書牢籠一代，當時無出其藩籬者。惟伯機不受羈勒，自成一家，拙而能險，非易事也。

唐子畏

吳興北海兩相參，骨弱微嫌墨氣酣。豈謂石田拜山谷，故將穠艷異優曇。

成、弘間，石田以畫爲一世宗，衡山輩皆效法之。子畏獨以北宗之筆寫南士胸襟，遂能自成家數。畫既異沈，字亦與枝山、徵仲不趨一途，此其所以成子畏也。

張廉卿

道是《猛龍》傳的脈，《猛龍》故在豈能誣。筆鋒健舉毫能直，可藥書中沓冗徒。

《張猛龍》一碑，無能學者。譽廉卿爲學《猛龍》，不徒結構大異，即用筆亦何能搔着癢處？獨其筆健毫剛，可醫冗弱之病耳。

郭蘭石

只能恬靜不雄奇，細竹閑花小有姿。工力自深皆帖學，未曾參法六朝碑。

蘭石行書圓熟恬靜，自是能手。所惜專宗思白，未參別法，故雖終身致力，尚不及山舟學士。如此一流書人，極願其兼事碑學也。

康里承旨

不甘盡法趙王孫，大草時將《書譜》溫。流轉有餘嫌力弱，都應探本未窮根。

康里氏所作，草書爲勝。大抵自吳興以法過庭，故筆力殊嫌不足。雖所見故宮墨迹，臨右軍書極多，然神味皆《書譜》也。凡臨《書譜》，不用剛毫、不知散鋒者，易流軟弱之病，不可不知。

虞文靖

筆法王孫亦步趨，不能圓熟略疏迂。若從拙處求公字，太古鬚眉道味腴。

文靖用筆確遵趙法，然不甚圓轉，尚存拙樸之氣，玩之另有風趣。

柯學士

揮毫落筆意蒼茫，以畫相參墨有光。不肯因人炊釜熱，鮮于魏國任低昂。

九思字不多見，用墨極佳，揮灑自如，不拘法律，實能自名一家。非子昂之巧、伯機之拙所能限也。

破山

君是禪家康對山，飲醇食肉用心艱。草書自有沖霄勢，孤鶴長空獨往還。

破山因救獻忠欲殺之人，許獻忠破酒肉之戒，故以對山投身嚴氏比之。破山書清疏曠放，承明代之習爲多，實在大滌子之上。

林文忠

數幅家書西域來，夫人老眼最關懷。平生謹愼兼平實，字亦端詳不使才。

文忠書，大者未變館閣之習，小行楷極流動可觀。予得其家信數通，皆荷戈時之筆，書中勸太太須戴老花眼鏡，言之娓娓。

曾文正

午夜軍書百十通，不曾潦草說匆匆。但從拙處安身命，書法安能限此公？

文正用紫毫，日寫筆札無一筆苟且，亦穩扎穩打之法也。就藝術言，究非精者。大字尤拙。

吳荷屋

亦能放縱亦矜嚴，萬石千鈞聚筆尖。盡變江西黃氏法，差嫌神氣未清恬。

荷屋書有極重之筆，而結體矜嚴，自是能手。嶺南名家，此爲超於江右之外者，然仍有黃法也。

翁松禪

魄力沉雄天骨張，瓶笙款後更堅蒼。但餘一事堪惆悵，書法先生未細詳。

常熟師顏，早年不脫館閣之習，結構整齊。自罷官之後，方極恣肆蒼勁。然一生用筆，毫不能直，鋒不能挺，時有浮烟漲墨之病，是其短處。

李芍農

排比何須識算子，六朝致力到隋碑。雖爲能品非神品，筆法莊嚴未失規。

芍農致力六朝，其結字則隋碑之法爲多，不刻畫形似，渾刀筆而不分，尤屬難能。雖氣魄較小，然所書聯字，字小而相距甚遠，仍能氣息相通，實非易事。

馮桂芬

軒軒霞舉秀而剛，筆可分風勢莫當。惜墨如金能用墨，鋒尖到處墨生光。

校邠廬之書，用筆極剛而能流動，用墨極簡而極精采，遂能别開生面。此真筆剛墨柔，最宜滑紙。

戴文節

亂疊山頭嵐氣清，字能腴潤不空靈，顔參王法能方墨，翰苑當時舊典型。

文節畫山皆不起圭棱，而自然空濛靈秀，實最難能。字則用筆略嫌軟弱，墨雖精采，神不清朗。道光之後，館閣字均在顔、王之間，取其能墨能方也。文節之書，實即深於此道者。

錢念劬先生以下皆并世親見，癸未時補。

家世相傳法玄宰，先生跬步不曾離。放言屢屢驚高座，書筆圓通未出奇。

弱冠時識念劬先生，引爲忘年之交。其尊翁篯仙先生深於董書，念劬先生承其家學，小行書尤工。平時卓識高論，震驚四座。獨書法娟秀，異其爲人。弱弟玄同，亦略有遺意。

林長民

未冠相逢已擅書，中年小楷到唐初。能工能秀能開展，髯也精神實起予。

長民爲伯穎師長子。予十七歲時相遇於海寧州署，已擅書名，後工小楷。未遇難前曾鬻書京師。

陳蘭洲年伯

清季蘇書盛荆楚，老人官轍在當時。略參顏法無痕迹，用筆雖柔墨未痴。

年伯晚歲，恬淡之氣一寓於書。字則始終學蘇，較鄭蘇差弱。

張玉山

儒雅風流亦我師，一官歸隱苦無資。悲庵江右同官久，卻未傾心寫北碑。

玉山先生歸隱後，鬻字充饑。在禾屢晤，大有晉人風度。爲予書近作頗多，字極圓健。在江右聽鼓時，與撝叔交善。又嘗琢印曰「王仲瞿私淑弟子」，趣韵可想。

陳韜庵座師

閩海書家半法黄，老人神味最安詳。不爲努目金剛態，自有書詩氣韵長。

清末閩省諸書家效山谷者多，韜老亦居其一，不刻畫求是，而韵味清遠。以比海藏，氣魄雖弱，風趣實異。

沈寐叟

直驅健筆爲章草，偶運柔毫學讓之。《鴻寶》一篇藏枕篋，平生得力《道因碑》。

培老作書，喜人從旁贊嘆，則逸興橫溢，揮灑淋漓。若一行之後，觀者不語，則停筆索然，或易紙更作矣。予與余楫江同年謁之滬寓，正值作書，楫江爲之展紙，立成數幀，問予何如，予曰：「老伯前身應是小歐。」老人大笑曰：「冷僧刁鑽古怪，竟如倦翁之對石庵。」

## 梁節庵

風致超超札數通，依稀凝式《韭花》同。晚看病臂書聯語，遂覺精神弱未充。

節庵小簡極佳，宋、明人尚少此氣息。病後喜强作大字，支離撑湊，遂爾索然。

## 楊鄰蘇

名毫諸葛重東坡，柔筆師蘇可奈何。猶幸腕高能崛强，行間漲墨不曾多。

惺吾學蘇，不用硬毫。在京時曾見其作書，體肥氣促，即書一五言聯，或須休息。然執筆不低，此與蘇異。故雖有柔毫，尚能駕御，無「墨豬」之誚。東坡極獎諸葛氏之筆，評之曰「散卓」。「散」則不裹，「卓」則極堅。此可見古人製筆之法。

## 康南海

廣列碑名續《藝舟》，雜揉書體誤時流。平時學藝皆庞亂，似聽鄒生說九州。

南海《廣藝舟雙楫》一書，羅列碑名，極少名論，幾類碑目。其平生所書，雜揉各體，意或欲兼綜各法，蔽其歸實一法不精。記在春明時，任公印其《六十自壽詩》一册見贈，後相遇，詢予南海師字法如何，予曰：「有贊現題册首。」取視，贊云：「合鐘鼎篆隸行草爲一家，前無古人，後無來者。」任公笑云：「太刻太刻！然吾師眼高手疏之病，實所不免。」予曰：「一字之中，起筆爲行，轉筆或變爲篆、隸，此真一盤雜碎，無法評論。」癸亥在杭，有同寅陶君，亦南海門人，邀南海過予湖上寓廬，劇談頗久。南海所欲知者，宋、元板本；予所欲請益者，南海書法。卒亦不得要領而散。予自信《壽詩》册上所題，實爲南海書法定評也。

梁任公

中年之後日臨池，着意經心寫北碑。到底書生謙挹甚，芍農欲得事爲師。

任公官退之後，日必臨池。易予明拓《李思訓碑》去，然致力半在《猛龍》及其他六朝碑板。循循規矩之中，不敢失法。一日相遇，予謂：「君書大似芍農。」任公曰：「正當以芍農爲師，敢期并駕？」其謙退如此。

高聾公

少法平原後師李，暮年致力在隋碑。近時海上談書藝，只有聾公守舊規。

邕之三十左右尚法魯公，予見臨《爭座》一通，極得筆意。暮年化北海傾側之習爲整齊，實得力於隋碑，轉折分明，起訖斬截，故自合法。以視汪淵若之砌字，唐駝之塗字，李梅庵、曾農髯之畫字[一]，不可同日語矣。清道人寫唐碑，工力極深，蓋源於徐季海，獨在海上鬻書，變此惡劣之體。

吳缶翁

最精琢印仿泥封，《獵碣》書成筆露鋒。用筆如刀刀似筆，清卿之外別開宗。

老缶治印第一，字第二，畫最晚學，居第三。《石鼓文》周、魏之案，懸而未決，玩其字體，用筆皆鬱而不暢，似非後世筆墨所書。悫齋臨摹略存其意，缶翁則超於象外矣，然筆力恣肆，故是佳作。

蠡測滄波管測天，珊瑚挂網豈能全？流傳藝苑資談助，成一家言不忌偏。

癸未五月晦日寫畢，時梅雨連綿，小病未愈。

冷僧論書之詩，上自右軍、貞白，下至并世諸賢，已及百家。賞鑒既富，持論亦精。以余所見，於唐則有褚登善、（葉遐庵藏大字《陰符經》。）李太白、（郭觶齋藏《初陽臺記》。）盧浩然、（故宮藏《草堂十志》。）孫過庭、（故宮藏《書譜》。）徐季海、（故宮藏《朱巨川告身》。）杜牧之。（故宮藏《張好好詩》。）於宋則有李西臺、（故宮藏《土母帖》。）林和靖、（故宮藏自書詩稿。）歐陽永叔、（故宮藏《集古録跋文》。）蔡君謨、（朱翼盦藏自書詩稿。）薛道祖、（故宮藏尺牘。）朱晦庵。（故宮藏尺牘。）於元則有耶律晉卿、（寶沈盦藏詩卷。）饒介之、（羅雪堂藏《蕉池積雪詩卷》。）曹仲良、（故宮藏《山海經圖贊》，其文最全。）陳伯旉。（朱翼盦藏《靜春堂詩序》。）於明則有宋仲溫、（張孟嘉曾得《急就章》殘卷，余斷爲仲溫精品。）沈民則民望昆弟、姚雲東、李賓之、邵二泉、陸儼山、王履吉、陳章侯、邢子願、米仲詔、倪鴻寶、顧亭林。於清則有王横雲、方靈皋、（余藏題畫詩一幀，書品與姜西溟相伯仲。）黎二樵、蔣函潭、錢竹汀、程易疇、張茗柯、（其篆書遠勝孫、洪，昔在繆藝風齋中見藏有所臨《天發神讖碑》一幅，剛方入妙，名家有所不及。）宋倦陬、阮芸臺、李春湖、許滇生、姚孟起、張叔憲。（叔憲之寫《張遷表》，猶墨卿之《衡方碑》也，可謂專家之業。）巨幀長卷，多有流傳，冷僧宜無不見，所當補入者也。

所入咏者如右軍《快雪帖》，筆意絶類承旨，疑爲宋、元廓填。世人盛稱别本《千文》，實亦米顛贋作。山陰真面恨不得見矣。東坡墨迹以題林和靖詩卷爲極軌，可見綿裹裹針之妙。海岳墨迹以《蜀素帖》爲最善，具有快劍斫陣之觀；《向太后挽詞》僅入中品，不足算也。此皆赫然名迹，亦當補論。

冷僧之評竹垞、惜抱，味辨淄澠，適如余胸中所欲言。而於青藤、板橋、荷屋揚之過高，衡山、覃溪、松禪抑之過下，余意未敢强同。清人篆書以虚舟爲首，悉齋居次，蝯叟尚未升堂。隸書以墨卿爲首，叔憲居次，未谷但可陪臺。館閣既録郭蘭石、林少穆，則不可失祁實甫、趙蓉舫。畫家既録奚鐵生、戴醇士，則不可失華新羅。南僧既録六舟，則北僧不可失慈海。（篆、草俱工，惟不脱蔬笋氣。）近人既録吴昌碩、林宗孟，則不可失李梅庵、曾農髯、譚組安、羅叔言。至如龔孝拱[二]、康長素、錢念劬，直當删卻。

余於南田、叔未兩家獨有深嗜。南田自山谷入而出於秀逸，叔未自平原入而藏於優柔，運毫結體時有畦徑可尋。嘗以語朱翼盦，翼盦以爲知言，未知冷僧於意云何。

蝯叟一代盛名，功力自厚。中年所作，誠足過人；病臂以後，頓異前規。傳聞晚歲嘗取學童仿本以爲觀摩，謂得天趣，然終拙而不古，遒而不勁。其篆、隸一體，尤偭法度，是亦不善變矣。譬之窅娘纖趾，束縑迫襪，未嘗不綽約多姿；及其老也，弛厥行纏，自命解放，徒見拳曲臃腫，了無圓膚光緻之美。天然人力，蓋兩失之。

清人學術，大勝於明，惟書法不逮。乾隆以前尚存古意，乾隆以後競趨圓熟。道光以前尚能以唐碑飾摺卷，道光以後則猥以摺卷冒唐碑，安有是處？降及今日，但操鉛鐵而不把毛穎，遑問筆法哉！

三十年來故宮世家之藏，或開館陳列，或發篋求沽，緘秘盡蠲，眼福斯飽。在昔若天籟閣、秋碧堂、漫堂、蘇齋諸家，博覽弘收，曠世一遇，今則略能好事亦得寓目，此正學書者之良機也。然當萬方多難舉世不爲之時，而冷僧與余猶且咏歌而軒輊之，人將錫以黃公之號，其何可辭？

中華民國三十二年九月　無夢沈兆奎識

**校記**

［一］「農髯」原作「龍髯」。

［二］「孝拱」原作「孝珙」。

宣大慶供稿

歌[illegible][illegible]人多[illegible][illegible][illegible]

詩已頻歌臥宋人宋矣

樹範書寫達平生自謂形

墨緣真頭以手為技[illegible]

致高寫號才名手妙法譜
妍之論半年長中六宮最名
高二而來一曾四六斛用墨之
濃淡墅濕潤筆之快如得

乃知觀者多見帖自上石後

古法毛以歷宋好事已勒刻

祕閣之所記憲錄帝鑒 趙

法帖多字難考一字全人

城中墨池因未非家流君謹
拘謹山谷様範字墨妙人品卑
風字非家無絶俗字人風為漢
の書家の書法也如し便事にて探一字

王献神韵巨象思富详以画张容请承旨
入室之宝康南海六朝名碑佳处详用力迹自周
笔快贯君一语君以忘宝尼论书一年守界
之度阶

一九六四年冬 张宗祥



# 與吳敬生兄論書

我欲師晉人，晉帖鈎摹神已損；我欲師宋人，宋賢規範去晉遠。平生自詡有墨緣，真迹八千曾披看，難爲寫經少名手，楷法端妍亦强半。其中六卷最名高，二爲東晉四六朝，用墨之濃若點漆，運筆之快如揮刀。乃知魏晉各名帖，自上石後存皮毛。况歷宋明將千紀，翻刻紛紜不可記，褒鋒滯筆類凍蠅，百字難存一字意。會心墨迹苦追求，《戎路》數行差有致。宋人學晉米太奇，縱横突過王獻之，可惜不能作楷字。東坡居士能書碑，執筆過低亦憾事，墨肥肉重非我師。君謨拘謹山谷怪，蔡京墨妙人品卑。風子《韭花》成絶響，宋人風尚從可知。我言學書如練卒，須擇一家致精力，倘然基本未能堅，烏合萬人難部勒。宋疏晉遠兩難宗，稽首唐賢求一得。晉書最盛貞觀初，則天繼集王家書。《萬歲通天》渺不見，《蘭亭》猶有千本摹。歐褚虞顔各樹幟，若求筆法承規模。况有雄深北海李，遥遥千載踵王起，「神龍巨象」思翁評，何處能容趙承旨？入晉之室唐爲堂，六朝名迹供參詳。用力能匀用筆快，貢君一語君莫忘。

舊作論書一章寫畀　慶餘　一九六四年冬　張宗祥

# 張宗祥及其書論

宣大慶

在浙江現代的書壇上，無論在書學理論上的建樹，還是在書法藝術實踐中的成就，以及真正起到一個「領袖」地位的，平心而論，既不是馬一浮、邵裴子（兩老無暇顧及這個問題），亦不是潘天壽、陸維釗、沙孟海（三人均是張宗祥先生的晚輩，并不時地向張宗祥求教，恭敬地執弟子禮），而是——海寧張宗祥。

張宗祥先生，是近現代浙江文史學術界的巨擘，是我國卓有建樹的一代學者、書法家。他品德高尚，學識淵博，淡泊名利，治學謹嚴，畢生致力於古典經籍的維護、整理、校勘以及文化教育事業。他才華橫溢，在文史、校勘、考古、中醫、戲劇、文學、詩詞、繪畫等方面，均有着極高的造詣與建樹。長期以來，他的愛國主義精神和對我國民族文化遺產的繼承與發揚光大，作出了卓越的貢獻。他在我國文化教育事業諸方面所建立的不朽功績，同樣不可磨滅。他在書法藝術上的成就，亦爲世稱道。他的鑒賞，還被公認爲「識寶大師」，聘任爲故宮博物院名譽委員。這裏，我們姑且不說全國，單說浙江，在現代有如此精於鑒賞的，全浙江没有任何一人可以與其比肩、匹敵。廢銅爛鐵，破紙殘卷，一經張宗祥品評，便可善價。反之，但屬贋品之青銅陶瓷與金石書畫，無一可逃於他的法眼。沙孟海先生嘗云：「閬公賞鑒書畫，一瞥即能審定其真僞，以生平經眼既多，對古書畫的氣韻、墨色、紙張、裝裱，觸手即知，固不必驗其題識、印章，而後才能品第也。」潘天壽、陸維釗先生對張宗祥先生的這一「絶招」，亦佩服得不得了。書法、繪畫、鑒賞三者關系密切，歷代書家中兼能者不少。然能融會之長，俱達高水平，卓然成家者，恐不多見。歷史上通常講的，精於此三者代不過宋之米芾、元之趙孟頫、明之董其昌這三家，而近現代以一代學者身份步入書壇的張宗祥先生，與其相比較的話，亦并不見得遜色。

今天，我們對於被冷落了近三十年的張宗祥的書法藝術成就及書學理論建樹，回過頭來重新加以研究，發現他深諳書法。他的論書之作，不因襲於前人，亦不趨附於時尚。

予不量力，今選先師論書要言，試從各個方面標目條系，作一粗淺探討，并附綴管窺。

# 一　小傳

張宗祥先生（一八八二、四、三——一九六五、八、十六），原名思曾，字閬聲。因敬文天祥爲人，更名宗祥。又因所注釋古籍，時人目爲「冷書」，遂號冷僧。浙江海寧硤石鎮人。

先生自恨讀書晚，後發憤攻讀，直至晝夜不輟，學問大進。少年時，爲文爲詩，曾用筆名「支那志士」。壯歲，得鄉里明末舉人周宗彝毀家抗清所用武器「鐵如意」，視爲家珍，又別號「鐵如意館主」。凡所著錄書畫，常以此鈐記。由此可見其胸壑。

一九〇二年，先生與表兄等在海寧縣創辦開智學堂，并任教國文、地理。

是年秋，與豐之愷之父豐鐄同科（壬寅科）中舉人。後又因父喪弟幼，守孝家貧，放棄保送留日的機會（先生與蔣百里同被推薦留學日本）。

一九〇三年，在桐鄉縣學堂教授史、地。

一九〇五年，在嘉興秀水學堂、第二年又兼嘉興府中學堂專授地理。

一九〇七年，在杭州浙江高等學堂教授國文、地理。時爲浙江保路運動組織拒款會，力主浙人自辦。

一九〇八年，復兼浙江兩級師範學堂教授地理。同年，與許壽裳、魯迅、錢家治（錢學森之父）等在浙江兩級師範學堂發起、領導反對學監（校長）夏震武的「木瓜之役」。

一九一〇年，赴北京殿試（庚戌科），成績一等。曾一度任大理院推事等，浙江學務保案，遷五品，加四品銜。後又被清華學堂聘爲地理教師。

次年，回杭州，值辛亥革命杭州獨立。年底，沈鈞儒組織浙江教育司（後改稱教育廳），先生任中等教育課課長，管全省中學。

一九一四年春，先生應邀赴北京任教育部視學，專門司第二課課長，管專門學校。嗣後，他覺得教書雖然清高，但是因常受闊人支配，心有未甘，於是立志不再教書。所以，蔡元培邀他去任北大教授，范靜生邀他去任北高教授，皆婉謝不應。

一九一六年，因摯友蔣百里識蔡鍔，參與反對袁世凱帝制運動。先生説：「回復帝制是背叛民國的罪人。」蔡鍔逃到天津，袁世凱命陳儀去追，先生得信後即趕至天津，催蔡鍔速速南行。其時，先生亦與許壽裳同避天津。

一九一九年，先生兼任京師圖書館主任。所見奇書，實爲畢生最多、最富之時。

一九二二年，先生受教育部委派，回杭州任浙江省教育廳廳長。鑒於文瀾閣《四庫全書》在咸豐年間被損毀，後雖經丁氏兄弟等搜集、補抄，缺書仍相當多，先生爲此親自向浙江人募款，籌劃經費，托人組織在北京文津閣補抄文瀾閣所缺損的《四庫全書》，自己總其大成。歷時兩年餘，抄得缺書二百十七種，四千四百九十七卷，二千零四十六册。後又重校了丁氏抄本二百十三種，五千六百六十卷，二千二百五十一册，重抄五百七十七頁，使杭州文瀾閣《四庫全書》臻於完整。

一九二五年，先生任溫州甌海道道尹。

一九二七年，先生在上海爲商務印書館等編書。

由於先生性本不樂仕宦，中年之後尤不願逐賴紅塵之中。然以貧故非祿不能自給，遂於一九三一年，應友人電約赴武漢，任「半商半仕」的平漢鐵路局秘書。

抗日戰爭期間，先後在重慶交通部任編審委員、中國農民銀行經濟研究處處長和主任秘書，并擔任文瀾閣《四庫全書》保管委員會主任委員。在戰亂中，對文瀾閣《四庫全書》的安全轉移和運回杭州作出了貢獻。

一九四八年年底，上海瀕臨解放，中國農民銀行謀遷香港，先生不管冷嘲熱諷，堅持留滬，迎接解放。

先生一生淡於榮利，不事奔競，熱愛祖國，不喜加入任何黨派。早年，向嘯桐勸他加入保皇派，先生置之不理，又有人勸他加入同盟會，先生亦以「身不願有『黨籍』」而婉辭。先生曾云：「學問、政治，須時時去其陳腐，發其精義，方能有益於世。此我……處世持躬之旨也。元旦記此，以貽後人。」（《冷僧自編年譜》）

建國後，先生任上海市古代文物管理委員會委員。

一九五〇年三月，回杭州，任浙江圖書館館長。此後，當選爲浙江省歷屆人大代表、浙江省政協常委、民革浙江省委常委。還擔任了浙江省文史館副館長（館長馬一浮）、浙江省史學會名譽會長、浙江省文史資料委員會主任、浙江省醫學學會顧問、中國美術家協會浙江分會副主席、復社後的西泠印社第一任社長。

先生一生訪尋孤本、善本，日寫一萬五六千字，多時日抄可達二萬四千餘字，不論溽暑寒冬，終年如此；一生抄校古籍，車載船運近萬卷。目的——在求於世有用，而不以求古爲勝；爲了去訛校誤，使之不致失傳。

先生下筆成章，著作等身。真可謂：「寫書成性癖，生前珍笈已驚人。」（馬一浮語）他校訂、注釋出版的有《説郛》、《罪惟錄》、《國榷》、《洛陽伽藍記》、《越絶書》、《雲谷雜記》、《三輔黄圖》、《吹劍錄全集》、《山海經圖贊》等十餘種。他著成、編成的有《全宋詩話》（中華書局上海編輯所原擬付印出版。後因復旦大學某教授閲稿，亦欲署名，先生未表示而擱置）、《續全唐詩話》、《浮山文集》、《論衡校注》、《晏子春秋校注》、《楊子》、《董子》、《清史目疑》（被朱少賓索去，朱氏《清史述聞》其中一卷，即據先生此稿）、《高士三[illegible]異

同考》、《呂氏春秋高誘注訂正》、《清續文獻通考·地理志》、《熙寧字説輯》、《大學章句》、《嵇康集》、《大小戴禮記合纂》、《明文海》等許多種。

先生論書之作，早年（一九一八年）曾有《書學源流論》問世。此書不偏重碑帖，各揭其利弊，直抒己見，有感而發，略包世臣、康有爲之見。此外，他尚著有《論書絶句》、《論昔人書法》、《臨池隨筆》、《校淳化閣帖記》等。

先生所作詩詞甚多，惜散失很多。現僅有《不滿硯齋剩稿集》、《鐵如意館題畫詩》、《鐵如意館詩草》、《游桂草》、《入川草》、《還都草》、《歸杭草》、《續歸杭草》等。

先生對中醫亦有精湛研究，出版有《醫學淺説》、《本草簡要方》；他又著有《本草經疏證》、《本草經新疏》等。

編寫及改編的劇本有《平颶母》、《馬二先生》、《浣紗記》、《荊州記》、《卓文君》和爲蘇昆劇團改定的《十五貫》等。

先生遺留下來的隨筆有《鐵如意館碎錄》、《鐵如意館隨筆》、《讀書札記》、《讀書隨筆》、《巴山夜雨錄》、《苦笑集》、《騎狗錄》、《中國戲曲瑣談》、《畫人逸事》、《續畫人逸事》等。

此外，還出版有《清代文學史》、《冷僧書畫集》等。

先生於學，廣聞博記，無所不究，又無所不精。凡賓客、友人、學生，前來問字求藝，説圖書版本，論金石書畫，談新聞時事，述天文地理，講歷史前塵，話朝野掌故，皆無所不知，又無所不通。兒子忽問陶瓷，先生即撰成《説磁》一卷。有客偶問良渚玉器，先生即著有《説玉》一卷。友人函問茶葉，先生寫就《説茶》一文。……先生又一專多能，凡舊文人所愛好的各類玩意兒，甚至如騎馬、擊劍，他竟無一不會，亦無一不精。

# 二 論臨摹

一九六二年八月下旬，我經沈尹默先生舉薦，正式拜師張宗祥。在成爲張宗祥先生晚年的「關門弟子」後，

先生對我的第一番教導，便是：

「學書必須首先以唐碑爲基礎，先以一碑打底基。每臨一碑，先要學像。學像之後，再要求背像。背像之後，再要求學到家。所謂學到家，就是平時自己寫出來的字，不是此碑之法，便是此碑之字。所以要將一碑學到家，沒有扎扎實實的幾年功夫是不行的。千萬不要今日學這個碑，明日又換學另一個碑。

見異思遷是要不得的，見異思遷，是學書之大忌。」（見拙文《張宗祥論書法》，載《西泠藝叢》一九九二年第一期，亦載《浙江近現代書法研究文集》。以下所引張宗祥先生論書之語，凡未注明出處的，均引自該文。）

凡臨碑臨帖，均須先專力一家，臨摹四五年，下一番切切實實的基本功，并對這一家的一筆一點一畫皆熟練而深知其意。專一家之後，才可以各家縱覽揣摩。同時，須明白自己的缺點與弊病，再擇臨别種碑帖，以爲補偏救弊之用。這樣久之，便能胸中饜飫，腕下精熟。久而久之，自然眼光廣闊，志趣高深，能集衆長以爲己有，始得出群境地，自有成就。若未到此境地，便不時見異思遷，移情感悟，怎麼可能得其道呢？

此後之三年（直至先生一九六五年八月與世長辭），那難忘的建國中路上的一條窄窄的小巷深處，幾乎每周都留有我追隨張宗祥先生學書學藝的足迹。至今回憶起來，還歷歷如現……。

先生學識淵博，又豪爽健談，對歷代各家各派的書法、繪畫，如數家珍，并極善分析、指出他們的各自不同的藝術特點。這些知識，都是我在美院的課堂上和書本中所遠遠學不到的，它對於我臨碑學帖和提高自己的眼力及藝術修養，都是得益匪淺的，從而亦使我的本心受到了啓發，性靈受到了熏染。

當時，我正在學歐陽詢的《九成宮醴泉銘》。先生在看了我的臨寫作業後，曾數次對我說：

「你學歐陽詢的《九成宮醴泉銘》很好。」

「臨歐字，要寫出勁嶮刻厲的味道。臨歐字，點畫要寫得乾淨利落，要斬釘截鐵，如快刀斬亂麻一般。要注意它的結體變化。歐字結體的大小并不都是一樣的。你要仔細看，仔細分析。」

「歐陽詢根據其字間、行間以及整個布局，將有的字結體寫得正，有的字寫得長，有的字寫得扁，筆畫多的寫得大，筆畫少的寫得小。并非是大小統一，如算盤子一般。這些長短、大小不一，斜正、疏密不同，在《九成宮》中隨處可見。你要多多留意。這些夾雜在方正的字中，看上去依舊整齊和諧，毫不凌亂别扭，真乃楷法之高手。

歐字的結體及點畫的排列，常常是超越常規，相當生動有致，富於變化。其『密不透風、疏可走馬』的結體特點很突出。你臨寫前或臨寫時，均要細細體會，方能得其真味。」

「歐字的點畫變化也是很多的。他的點，往往大小、姿態各異；他的橫畫，也千變萬化。還有相同的字，寫法也個個不同。」

「歐字的長處，在於用隸法，故古樸，且多變化。」

後來，我臨顏真卿的《千佛寺多寶佛塔感應碑》時，先生則對我說：

「此碑，還看得出它受歐字、褚字的影響，也較適於初學顏字的人作臨摹範本。」

「《多寶塔》橫畫細瘦，橫畫的收筆都有一個點。它總的特點是，秀勁腴潤，瘦不剩肉，健不剩骨。與他後來雄渾古健，豐腴開朗，是截然不同的。」

「顏真卿的《多寶塔》，橫畫過細。你臨此碑，不必依様畫葫蘆，可將其橫畫適當地臨粗一點。」

在我學習楷書期間，先生曾好幾次向我指出：

「初學楷書，大小以一二寸見方爲好。不得過小，也不必過大。學好了這樣大小的正楷，日後從小、從大，都較方便。」

「要學好楷書，必須精研點畫。只有精研了點畫，才能窮變態於毫端，合情調於紙上。」

「學楷書的同時，也應臨些漢隸。因爲要寫好楷書，必須多明隸法才行。」

當我將臨寫的漢隸拿給先生看時，先生曾當即向我强調指出：

「作隸，不能用楷法，用楷法不古；作隸，要用篆法，用篆法乃拙。」

後來，當我問及先生，學行書先臨什麼碑帖爲好時，先生明確地告訴我：

「學行書，可以先學王羲之的《聖教序》。《聖教》的底子打好了，今後學二王，學其他，基礎都比較好。」

因爲，「王羲之的字傳世多有失真。惟《聖教序》，因由真迹刻於石上，故最爲接近王字之原來面貌」。

後來，我知道先生教導長女公子、宋慶齡秘書張珏世姐學書時，亦叫她「可買一册珂羅版印懷仁集王羲之字《聖教序》來臨摹」。「臨《聖教序》之後再臨《蘭亭》，就成一條直綫，上去自然便當得多。這是大路一條」（《學書示女珏》）。再後來，我又見到先生的《臨池一得》，見其中有則寫到：「《蘭亭》刻本太多，對之只覺目迷五色，何去何從，實難決定。予向主擇一舊拓善本集《聖教》碑，取其所集《蘭亭》諸字細細核對，則優劣立辨。蓋懷仁集此碑時所摹《蘭亭》諸字，實在『神龍』、『定武』諸本之前，或竟出自繭紙真迹亦未可知，故可寶也。」於是，便更明瞭了先生當初對我的一番用意。

當我問起學草書最好先從什麼碑帖入手時，先生又十分明確地對我說：

「初學草書，最好學王羲之的《十七帖》、智永的《千字文》、孫過庭的《書譜》。懷素的《自叙帖》，好是好，但初學不能學。懷素的《自叙》，是臨不得的，它只能讀。」

初學書法，不外臨摹。學習書法，必須臨摹。臨摹，乃書家之基本功。張宗祥先生對此基本功特別重視，且要求嚴格。從上引各則先生之言來看，足可略見其一斑。這些話，亦可作爲度後學之金針。

臨書，易失位置，多得其筆意體勢；摹書，多失筆意，易得其間架結構。臨書，易長進；摹書，易健忘。蓋經意與不經意之別也。

作書，貴在發揮自己的性靈、性情，故切不可總是寄人籬下。凡臨摹，說穿了無非竊取其用筆而已，非規規形似也。當然，初學書法，在尚不辨良莠的情況下，既學某家某碑某帖，就必須做到臨之似，摹之像。此外，「臨古人書，總須較原帖之字略爲放大，方能有力」（《學書示女珏》）。而對有相當水平的人來說，臨摹，就不能只摹倣其筆畫，就「不能滿足於形似，滿足於表面的像」（張宗祥語）。董其昌有句名言：「臨帖如驟遇異人，不必相其耳目、手足、頭面，而當觀其舉止、笑語、精神流露處。」（《畫禪室隨筆》）這亦就是說，臨帖應用意入神，以己意行之，以得神韻者爲佳。這亦正如張宗祥先生曾對我說過的：「臨帖，妙在能得其神韻，妙在能離所欲離。臨帖，也要神完意足。凡大家臨帖，都是以己意行之，以得神韻爲佳。故大家臨帖，往往也自成一格，彌覺可愛。」

可見，臨碑臨帖，妙在似「貌合」而「神離」；雖「遺貌」而「取神」。中國書法，與中國繪畫一樣，是能「合」能「離」，似「合」似「離」。妙在能「合」，神在能「離」；「離合」之間，神妙出焉。因爲，只「離」而不「合」，不是藝術品；只「合」而不「離」，亦不是藝術品。中國書法的真諦妙言，真可謂是：得形似者有盡，而領神味者無窮。

張宗祥先生曾向我指出：

「臨碑學帖，都應博覽。」

古人有云，臨摹，乃學字中之字；多看、多讀、多悟、多變通，乃字中有字，字外有字也。故臨摹既久，還務必靜心多看、多讀、多悟、多變通，方能進步。記得先生教誨我時還說，你應學古人將碑帖懸諸壁間，觀其舉止動靜，日夕觀摩，心摹手追，才能得其大意。先生此意，正指用意入神，領神味者無窮，而教導後學毋被臨摹所困。

先生讀帖，亦和寫字一樣，都列爲「日課」，數十年如一日，從未間斷過。先生說，他已養成了習慣，一天不寫、不讀，就像一天少做了一件事體，心裏會感到不安。故先生曾向我言：「寫好字的關鍵，簡括地說，便是『多寫』、『多讀』。」書法，雖是手寫的，但要寫得好，就必須「手、眼、腦」三者并用，并且并重。因

此，要寫好字，除了「多寫」之外，還必須「多讀」。多讀帖，亦是「寫好字的關鍵」，并可收到事半功倍的效果。

當然，讀帖，不同於讀書那樣的「讀」法，而是包含着「探」其淵源，「體」其同貌，「析」其長短，「賞」其章法，「察」其用筆，「觀」其結字。再進一步，便是要了解該書家的生平、學識，以及其藝術觀和審美觀，從而能更進一步理解其書與其人的內在聯系，使之達到形神俱備的地步。這就難怪過去在張宗祥先生處，我見過先生自用的一些碑帖，往往絕大多數都在其空白處，寫着許多眉批與注解。先生仙逝後，張珏世姐代表家屬將這些碑帖亦都全部無償地捐獻給了浙江圖書館。

張宗祥先生在我的那幾本《蘭亭八柱帖》的「封二」上，亦題有他獨具只眼的見解。

先生在故宮博物院藏的《唐虞世南臨蘭亭序》上題曰：

「《蘭亭》向傳刻本，以『神龍』、『定武』兩種爲得其神。然『定武』尤重瘦本。虞氏此種，實在歐、褚之間，乃知此公真亦能學右軍者。」

先生在故宮博物院藏的《唐馮承素摹蘭亭序》上題曰：

「唐貞觀初，能響拓者八人，馮氏其一也。以黃麻厚紙摹古人名迹，纖毫皆不失真，真非易事。閱此本，可知其難。然究當與歐、褚、虞臨本參閱，方不流於輕率。」

先生在清梁章鉅藏本，現藏湖南省博物館的《唐褚遂良摹蘭亭序》上題曰：

「褚臨禊序，在當時極多，今存者三四種而已。而此本最精。然皆河南規範右軍之書，非其本色。故膽不大，而用力差弱。學此者，但當辨其用筆之意可也。」

先生對故宮博物院藏的《元趙孟頫臨定武本蘭亭序》則說：

「趙孟頫所臨《蘭亭序》，傳世較多，以此本爲最精。他不拘守王字，但仍具王書之風。千餘年來，勿論唐宋，能繼右軍之筆法者，趙孟頫也。」

此外，先生在我的《魏碑三種》（《魏驃騎將軍冀州刺史元珍墓志銘》、《魏寧遠將軍元君墓志銘》、《魏江陽王次妃石夫人墓志銘》）上題曰：

「此三碑，皆辛亥後，河南出土之物。同時有二十餘種，皆元氏志銘。因之有人疑爲僞造者。其實，唐人且不能僞此，何況後人。出土遲，碑未剝蝕，筆法刀法，明白可見。真學書人所當臨摹者。」

張宗祥先生在那册寫有百首論書詩及自注的《論書絕句》（無年代次序，隨憶隨寫）和這幀專門書於我的立軸《舊作論書一章，寫畀慶餘》（我原名宣慶餘）的長詩中，對從東晉到民國的歷代各朝書法名家一百餘人的碑帖、墨迹，都作了精辟的概括與評價，於各家風格、特徵、師承及其得失，均有品評，真可謂慧心獨具、

馨逸天成。從此中我們不難看出張宗祥先生讀碑讀帖與感悟領會的功夫之多之深了。

說到初學臨摹，先生一貫認爲：

「書法當以唐人爲宗。歐、虞、褚、顔、李諸家，皆接近王，惟柳用長鋒，創爲別體。然初學欲其有力，亦可臨摹。」（《答徐復明書》）

先生授我書法時，亦一再說：

「唐碑難學。」

「學習楷書，最好從唐碑入手。先求寫得平正，能寫平正了，再要求變化。」

誠哉斯言！這是相當有道理的。不學唐人，不「以唐碑爲基礎」，不以唐碑爲「底基」，終無立腳之處。因爲，「至唐，楷書開始趨於規矩，無復魏晉飄逸之氣。但作爲初學書者的臨摹範本，是很好的」（張宗祥語）。「唐碑點畫整齊，結體謹密，并有一定軌則，故便於初學者臨習」（同上）。

我們說，書風與書家的思想、修養、藝術觀是一致的。但是，亦有「乖忤」的情況，那就是「先入爲主」的那種「可怕」的習慣。這種習慣，一經養成，便很可能終身爲伴，無法擺脱。若先生這樣一位曾名震東南的一代書家，其書到晚年猶未脱盡早歲所學顔真卿《多寶塔》的影響（好在顔字此碑平穩謹嚴，秀勁腴潤），猶未脱盡中年喜好過董其昌的流風餘韻。爲此，我們豈可不慎之、不懼之哉！故初學書法，入手務必正，取法的起點務必高，切不可輕率地去學一本造詣不高的書法字帖而求速效。否則，一旦眼界提高，悔之無及矣！

書法，是一種折磨人的「苦行當」。學書法，必須臨碑帖。且學書者，未必個個都能成功，都能成爲一位書法家。因爲，學碑帖者，學名家者，得其形易，而得其神難。往往「無意求肖而自工」，「刻意求肖而神滯」（《書學源流論》）。因此，學書必須先得古人之心，使之自己的心擺脱世俗庸俗之境，擺脱那種既雕既鑿之態，復歸於樸，而進入古人之境。故歷代大書家，總是要求書必有古意，書必有禪意，書必有道意。

近年來，在書壇出現了一種所謂的「守舊」與「創新」之說。這裏，我們姑且不論此說之過於簡單化與片面性。但僅此點而言，我們可以這樣說，也不是一個「創新」派。但先生又最「忌薄今」，反對那種「古必貴」與「一筆不敢變易」（《書學源流論》）的主張。先生的書法，取法古人，有本有源。

先生少好書法，曾臨摹至廢寢食。先生以爲，學書不從古人，便墮惡道。先生學書，初從顔魯公入手，繼學二王法書，得力於李北海，生色於魏碑、漢隸。先生善於臨摹，但僅把臨摹作爲學習的手段，揚長避短，遺貌取神，重在得古人意趣，領悟各家妙理，形成自己的風格。先生的「瀟灑風流」（沈尹默語）、「『北海』再世」（高二適語）的書風形成，正是他先得古人之心，進而又得古人之境，正是他建築在神韻、氣勢、筆法、

墨法、分行布白上的。前人評論歷朝法書，往往喜歡一以貫之爲：晉人尚韻，唐人尚法，宋人尚意，明人尚態。先生晚年的書法，追求的正是那種重韻、重法、重意、重態、還重勢的完美境界。

張宗祥先生除臨古帖、舊拓本之外，又多見古人真迹，手摹心追，心領神會，得其妙旨，故鑒賞特精。鑒賞提高了書學，書學促進了鑒賞，二者相輔相成。此誠如先生在《書學源流論》一書的最後結尾裏所指出的那樣：「故知賞鑒書學，當先辨其流派；流派既明，然後就而究其用筆之法。法合矣，字形雖變，不害其工；書名雖微，不掩其善。法果不合，然後從而議其得失，尚未必其果失也。」

# 三 論執筆

張宗祥先生始終認爲，學書法，首要的前提是，打好堅實的基礎。練好基本功，這是一件非常重要的事體。

學書，先學執筆。然而，「執筆之法見於書者類皆略而不詳，且有故作高論使人無可求其端倪者。古之書家往往藏其心得不以示人，而過作高論以愚世人」（《書學源流論》）。如劉墉作書，對客時的用筆之法，於平時截然不同。包世臣論書可謂精矣，行草亦最有力，其筆法實得力於武則天的《升仙太子碑》，然而他卻絕口不提此碑。至於鍾繇在韋誕身前求不到蔡邕的筆法，大失所望，幾乎喪命；於是在韋誕死後，爲了得到那份絕妙的蔡邕筆法，竟不惜挖墓盜墳。張照爲了得娘舅王鴻緒的筆法，不惜藏匿到舅舅家的樓上去偷看。這類故事雖頗近神話，但「古之書家往往藏其心得不以示人，而過作高論」，想必倒是真的。再有什麼某某法，什麼某某圖，歷代衆論紛紜，天花亂墜，說穿了，無非都是故弄玄虛，以愚世人。

爲此，張宗祥先生有云：

「執筆之法，聚訟紛紜，半是欺人之談。予不爲古人所欺，自守予法。」（《臨池隨筆》）

張宗祥先生所說的這個「自守予法」，究竟又是什麼之「法」呢？先生在授我書法時，曾說得明明白白：

「我以爲，執筆只要『掌虛指實』就僅夠了。」

「說穿了，執筆之法十分簡單，只要做到『掌虛指實』就可以了。至於有的人教學生掌中握一鷄蛋，練到蛋不滾下；有的人教學生腕上放一小杯水，練到水不溢出，……其實，這是何苦呢？這已

不是寫字，而是雜耍、雜技了。」

所謂「掌虛指實」之法，就是大拇指、食指、中指三指着力，掌握着筆杆，大拇指在內擫，食指、中指在外壓，無名指抵住筆杆，小指緊靠無名指（切忌入掌），掌心勢必成空心之狀。初學者可能有些不習慣，張宗祥先生則說：「開始不習慣，可以在掌心裏放一個紙團，或放一個大核桃，一直練到習慣和熟練爲止。」時間一長，習慣成自然，掌心便虛了。總之，切忌小指入掌。小指一入掌，則掌不虛；掌不虛，則用筆不靈。只有掌虛，才便於旋轉流暢。此外，腕、肘必須同時凌空懸起，這樣才能運筆靈活，使得出勁來。如此筋力均平，便能穩定地書寫。這樣，筆正鋒正，筆畫筋骨易強健；否則，會鬆散無力。

作書執筆，要指實、掌虛、掌豎、腕平、腕肘懸起。除此之外，執筆還貴緊，不貴鬆；還貴高，不貴低。張宗祥先生在《臨池一得》中還具體地寫道：

「腕低於手則力在指，腕手相平則力在筆，腕高於手則力在筆尖。運腕運指既久，自能悟此。唐以前無桌几，人席地而坐，僅一小几橫其前，無所憑藉，非懸腕不辦，故其書力聚筆尖，蓋懸腕則腕高於手也。今人作大幅字，亦必懸腕，正是爲此。唐人用筆不同於晉，後人用筆又不同唐人者，亦是在此。蓋唐人尚不全恃桌椅，唐以後始全忘席地小几之制，而用筆之法遂大異矣。如果人能熟玩率更《仲尼夢奠帖》墨迹，當可領悟予言，且得確證。此帖字大如核桃，筆皆縱而不收，此是腕高於手之證。用擫筆處亦崛强古質，字體結構左右不平衡，此亦是懸腕之證。」

故先生又說：

「無論大小字皆應懸腕方佳，……今人每因腕既不懸，則可細意描寫，務求工整，因之運筆遲鈍，遂失字神。當能運用快筆，與懸腕復何異乎？然執筆大忌過低，低則雖快，而神亦不全，況執低筆必不能真快也。日本人喜以左手墊右手下作書，此是宋法，略可救執筆過低之弊，然非正眼法藏也。」

「執筆大忌過低」。然蘇、黄、米、蔡「宋四家」的蘇東坡，卻是個「執筆過低」之人。張宗祥先生曾與我說：「東坡筆法渾融。但他執筆過低，不可取。」在《舊作論書一章，寫畀慶餘》中，先生談到蘇東坡時則寫道：「東坡居士能書碑，執筆過低亦憾事，墨肥肉重非我師。」在《論書絶句・蘇東坡》中，先生又深刻地指出：「坡翁用剛毫，而執筆過低。由此推求，僞者易見。」

關於蘇東坡的執筆，張宗祥先生還專門作過研究，曾對我說過一番頗覺新鮮而又獨到的見解。先生說：「我研究蘇字多年，覺得他的執筆之法，與我們現在寫鋼筆字、寫鉛筆字的拿筆方法是没有多大區别的。他的撇、捺的下半部分，都只有用他的那個執筆方法才寫得出來。所以，東坡的字墨肥肉重。但用這樣的執筆之法，字寫到如此高水平，成一代大家，從古到今，只有蘇東坡一人。可見，東坡的天分是極高的。」「東坡是

奇才。」

總之，簡單地說，執筆之法只須各安其所安，根本不必强求一律；只須掌握指實、掌虛、掌竪、腕平、腕肘懸起就行了。

# 四　論筆法

見一幅書法作品，總是從通篇的「筆法」、「墨法」、「章法」等方面去看的。因此，明瞭執筆之法，進一步就要懂得用筆之法。因爲，書法格外地重用筆。而用筆，就是「筆法」。這就是說，在明瞭了執筆之法後，我們就要進一步去研究筆法。所謂筆法，就是要講究提按、頓挫、粗細、輕重、强弱、疾徐以及起筆、行筆、收筆等極其豐富的藝術處理。

張宗祥先生授我書法時，言筆法者甚多。他說：

「書法的用筆，要剛柔相濟。」

「用筆要軟硬兼施，用毫也應軟硬并用。由軟入硬易，由硬入軟難。」

「用筆也有輕重之分。重者——沉着；輕者——超逸。」

「用筆快是取勁，用筆慢是取妍。」

「用筆，方筆易，而圓筆難；方而有力易，圓而有神難。」

「筆要提得起，按得下。」

……

這些道理，看似十分簡單，然細味其語，用筆之法已包含無遺。

比如，所謂「筆要提得起，按得下」，簡言之，就是落筆後，便要提拎行筆，隨倒隨起，不使其轉折頓挫輒偃，卧筆無擒縱。凡不善於用筆之人，非使其筆坐卧紙上不可，亦即將其筆蹲伏於紙上。而欲除此弊病，無他之謬巧，使落筆之時，就要先提得起筆。當然，還需指出的是，用筆時的提按，要恰到好處，妙在不輕不重之間。否則，太輕者，則易飄浮；太重者，則易墮蹶。

「書法之妙，全在運筆」（張宗祥語），既要筆筆按，又要筆筆提。起筆時，尤當按；止筆時，尤當提；行筆時，有時還得時提時按，隨按隨提。筆提得起，則鋒自正，使轉處便出力，字自然遒勁。

用筆之難，難就難在遒勁。欲得遒勁，關鍵是中鋒行筆。張宗祥先生說：「聚毛成筆，概名之曰毫，毫之端曰鋒。毫有逆用、順用、轉用、側用，或逆入順出，或順入逆出種種不同，然其鋒必居毫之中，方能無弊。何也？鋒者，毫之將帥也，此中鋒之說也。世人乃就字形中求之，碰壁宜矣。」（《臨池隨筆》）翁同龢自能官之後，書法方極恣肆蒼勁，魄力沉雄，然其「一生用筆，毫不能直，鋒不能挺，時有浮煙漲墨之病，是其短處」。而翁同龢的「浮煙漲墨之病」，關鍵是他沒有能中鋒用筆，故「毫不能直，鋒不能挺」也（《論書絕句》）。相反，喻爲「亂石鋪階」的鄭板橋的書法，「人幾視爲寫畫。其實皆用中鋒，所見扁鋒側鋒者，皆僞作也」。難怪先生在《鄭板橋》那首詩中吟道：「若從側勢求真迹，恐失真龍類葉公。」（同上）

若要一直保持着中鋒行筆，就得借助於用筆的提按，就得學會用筆中的「使轉」，亦即在用筆的過程中轉換筆鋒，使筆鋒能經常保持中鋒行筆。在轉折處，又有「明折」、「暗折」之分。方筆之書，往往都用「明折」；圓筆之書，往往都用「暗折」。特別是在轉折處的換鋒，皆要使筆筆送到之後再轉，這樣既不易出現飄浮、滑的毛病，亦不會出現偃筆、拙滯之筆的毛病。相反，即使是枯淡的墨色之中，亦會有秀潤的效果。寫正楷，有使轉；寫行書，亦有使轉；但寫草書，由於其綫條盤行跳蕩，稍一穩定便欲變其方向，故轉換變化的綫條，亦往往便成了草字結體的一個組成部分。相反，如果不善於筆鋒的使轉，則很可能由於使轉的乖謬，書不成字。此誠如唐孫過庭在《書譜》中反復所說的那樣：「草乖使轉，不能成字。」爲此，張宗祥先生深有體會地說：「有當轉之筆，則下筆之時必已爲轉處蓄勢。故轉之形式雖不一定，其用筆反有一定。後人執形式以爲法，其繁宜矣。」（《書學源流論》）

信筆，是筆法之所忌，是作書之大病。「蓋行草之筆多環轉，若信筆爲之，則轉卸皆成扁鋒，故須暗中取勢換轉筆心也」（包世臣《藝舟雙楫》）。張宗祥反對信筆作書，因信筆者，點畫綫條無力。張宗祥先生曾對我說：作書、臨字，最好於清晨，或明窗淨几之中出之。因爲，行、草書藝術性高、節奏感強，變化多，且最能表現書家各自的個性。行、草書與楷書之外形雖有不同，但其用筆之原理卻是相同的。蘇東坡《論書》有言：「書法，備於正書，溢而爲行草。未能正書，而能行草，猶未嘗莊語，而輒放言，無是道也。」相反，有了楷書的基礎，「備於正書」，只須熟悉一下行書的規律，便可作行書。然而，草書則有所不同。草書的結體，是楷書的高度概括，且較楷書尤爲嚴格，并專門備有「草法」。古人有云：「匆匆不暇草書。」爲此，「草書」絕不同於「草率」。草書差之毫厘，可以謬以千里。若匆匆忙忙臨字、作書，隨隨便便行筆，勢必折搭無起訖，往來無含蓄，信筆之至，如治亂絲而棼之矣。所謂筆筆斷而復起，難爲匆匆忙忙行筆者求。回腕藏鋒，處處

留得筆住，始免率直，這一點在筆法中亦相當重要。總之，破信筆之病，乃懸腕中鋒是也。

古代書家的用筆，不外中鋒、側鋒，有「心正則筆正」（《唐書》列傳）、「筆正則鋒藏，筆偃則鋒出」（姜夔《續書譜》）的說法。據唐太宗李世民《筆法訣》中所云：「勒不得臥其筆」，可知還有中鋒、側鋒交替使用的一種用筆方法。而東坡居士蘇軾用的又是一種向右傾的「臥筆」方法。

張宗祥先生在《書學源流論》中還深刻指出：

「至論中鋒，予實病之。中鋒者，使鋒常居筆之中，不使傾倚挫折而無力，非形諸於書之謂也。古今書家，有一字其點畫撇捺皆鋒在中部者乎？」

張宗祥先生教導我時亦多次這麼說：

「寫字要筆筆中鋒，這是不可能的。只要看一看古代的墨迹，這一點道理不講自明。」

「寫字要用中鋒，是說以中鋒爲正，以中鋒爲主。這并不排斥偶爾也要用用側鋒。當然，側鋒總是爲輔的。如筆筆都要求中鋒，不能用一點點側鋒，這樣怎麼寫得好字呢！這樣寫出來的字，也是沒有『味道』的。」

對此，先生下了一個很有說服力的結論，這便是：

「故予以爲鋒必使居筆中，方能揮灑自如；至其作書，不必使鋒居點畫之中也。由此論之，作書之道，大忌裹鋒；順逆轉折，惟勢是視；同異之間，無關工拙。」（《書學源流論》）

包世臣在《藝舟雙楫》中反復詳論裹鋒之弊，并言曰，下筆必使萬毫齊力，使筆毫平鋪於紙上，乃四面圓足。先生認爲：包氏此論，「可謂闢千古閣室使大光明然」。并說：「慎伯一生最大力之處，在悟裹鋒之非。其所以能悟者，《升仙太子》、《敬使君》二碑之力也。」先生還進而言之：「裹鋒之弊，肇自帖學。帖經屢摹，自使銳利之處化爲模稜，在人不解，以爲作書皆當如是。」（同上）

張宗祥先生還反對用筆的刻意繚繞。因繚繞，起訖不分明。他更反對故作狂怪。因狂怪，誤入「魔道」。先生曾對我說：

「作草書，用筆要起訖分明，切忌繚繞不清。」

先生指出：王鐸的書法，「頗有權奇倜儻情，微嫌繚繞不分明」。他還說：王鐸功力至深，而產生「繚繞不分明」、「用筆未能潔淨」的原因是，「究爲胸懷未能怡曠恬靜之故」（《論書絕句》）。先生對祝允明的書法看法是：「草書合法真嚴整，僞札支離願盡删。」他還尖銳指出：祝允明「草學懷素，用筆亦起訖分明，所見狂草糾纏繚繞者，均僞作也。」（同上）可見，作楷書，須融洽，若不以行草之筆出之，則全無血脈；作行草，須分明，若不以楷法出之，則全無起訖。因此，轉折分明，起訖斬截，故自合法。

張宗祥先生作書主張用硬毫（剛毫）。先生曾對我說：

「寫字還是用硬毫好。古代是先有硬毫，後才有羊毫。晉唐人都用硬毫。」

早在一九一八年，先生在《書學源流論》中就曾力主硬毫之說，指出：「宋人書余所見者，蘇、米較多，玩其所用之筆，皆剛毫也。」同時，又指出：「變古之法，創用柔毫」，始自元之趙孟頫。然趙孟頫「一生未必盡用柔毫」。在《論書絕句・趙孟頫》這首詩的自注中，張宗祥先生更明確地指出：「余所見臨《淳化閣帖》八卷（缺其二），紙是金粟山藏經箋，揮灑自如，極筆墨之樂。又小楷《參同契》一册，瘦硬通神。以較董臨《淳化》十卷（此十卷在北平所見，字較原帖略小），小巫大巫，不辨自明矣。且細審其用筆，亦爲剛毫，柔毫創自吳興之說，殆未可信。」

總之，元之後，柔毫「蹋茸之弊日深矣。其尤甚者，創爲裹鋒之說，雖帖學害之，而柔毫之過亦不能輕減也。使此世尚有學書人，則甚願其舍柔毫而勿御，庶一振委靡之陋習也。然世人多迷而不悟者，柔毫易藏拙，剛毫難見好也」（《書學源流論》）。張宗祥先生爲了進一步論證此說，又例舉劉墉與趙之謙。先生以爲，劉墉字畫之肥，用墨之重，學董其昌知董病其凋疏，於是思以肥筆救之。其用墨之重，卻無毫外之墨，則一生用紫毫，皆「紫毫之功也」。劉墉又喜寫蠟箋，故筆雖剛而有流動之致，看似凝重，實極巧妙。相反，趙之謙書北碑之功，其天分之高，深明刀筆之理，最爲難能；「然其所書，往往起訖不斬截，轉折不分明，則羊毫之累也」（同上）。

在張宗祥先生首於南京一九三四年春，尾於重慶一九四三年夏，「正及十年」，「方始寫定」的百首《論書絕句》中，爲了更進一步論證此說，先生又以張裕釗與康里子山爲例，指出：張裕釗爲學《張猛龍碑》，「不徒結構大異，即用筆亦何能搔着癢處？獨其筆健毫剛，可醫冗弱之病耳」。先生又說：康里子山草書爲勝，然「筆力殊嫌不足」，「凡臨《書譜》，不用剛毫，不知散鋒者，易流軟弱之病，不可不知」。因此，先生告誡學書之人：「若以紫毫爲費，且不耐久，則八開分鬃及狼毫亦皆可用，萬不可以長鋒羊毫作書也。」（《書學源流論》）

張宗祥先生還多次對我說：

「看前人墨迹，要多注意其下筆處。」

「要多用逆鋒起筆。」

「起筆用逆筆最得勢。」

「藏鋒，是爲了包其氣；露鋒，是爲了縱其神。」

「露鋒的地方，筆要收得住。」

書法貴在用筆，善用筆者清勁，不善用筆者濃濁，而用筆貴在用鋒。「逆入、澀行、緊收，是行筆要法」（劉熙載《藝概・書概》）。因爲，「凡書要筆筆按，筆筆提。辨按尤當於起筆處，辨提尤當於止筆處」（同上）。

多看前人墨迹，多看前人墨迹中所顯露出來的筆法，往往清晰可辨，乾淨利落。古人墨迹，通篇往往行筆跳躍，揮灑自如，輕盈而不浮滑，綫條圓勁，柔中寓剛，力度内蘊，如綿里藏針，含筋裹骨，修短肥瘠，各擅其美，極富變化。此外，用筆之妙，也當多觀石刻，其弱者强之，肥者瘦之，鐫手亦大有力。

起筆用逆筆，易遒健有致，挺拔含蓄。「多用逆鋒起筆」，并不是説起筆不可用露鋒。觀前人墨迹，其下筆處，時有起筆露鋒的。起筆露鋒，尖勁坦率，蘊藉綽約。當然，「多用逆鋒起筆」爲佳，因「起筆用逆筆最得勢」。逆鋒下筆，中鋒行筆，這樣運筆易挺勁飛動，節奏感强，肥而不濁，厚而不弱。收筆時，其鋒時藏時露，露時亦要收得住筆，這樣變化多端，給人以瀟灑自如的感覺。至於筆收不住，或字之末筆、或一幅字、一行字之末一字出現敗筆，其原因大抵是臨帖較多，而看碑較少之故。

張宗祥先生反對起筆裹鋒，講究按得下筆，更要提得起筆。因爲，筆提得起，則鋒易正，易挺拔，而不會有偃筆和拙滯之筆的毛病。

張宗祥先生主張用筆要快。他曾對我説：

「晉人寫字，旋風使筆，用筆都很快。」

「作書膽要大，落筆時最忌拘謹。」

「作字須膽大，執筆在手，盤旋飛舞，極其靈動。」

先生在《論書絶句・晉人寫經》中指出：

「余見《晉人寫經》二卷，用筆皆類《戎路帖》，而極迅捷，參章草及隸之處尤多。……晉時尚無椅桌，無論大小字必須懸腕以書，故決難遲慢。後人能悟此理，運筆之法自然明白矣。」

先生在《臨池一得》中亦寫道：

「松雪作小楷，其用筆之法直逼晉人，然不聞其懸腕，只言運筆如飛，千字立就，是可知其最要關鍵，在運筆快也。」

當然，用筆的快與慢，并不代表其書法的好與壞。用筆不論其快慢如何，根本的問題乃是期於備法。法備之後，用筆快總比運筆慢好。先生在「寫界」我的一幀《舊作論書一章》的最後説：「用力能匀用筆快，貢君一語君莫忘。」「用筆快」，「用力匀」，就能把字寫得神完力足。反之，用筆過慢，慢而呆滯，慢而僵化，慢而無神，就勢必會走向死、僵、硬的絶路上去。最好的用筆應是，當疾則疾，當緩則緩，當密則密，當舒則舒。

# 五　論墨法

如果説，筆法在中國書法史上一向是非常重視，一直處在書法的中心地位的話；那麼，對墨法的研究和實踐由於古人一向罕言之，故在明清之前，始終未成普遍風氣。然而，「字之巧處在用筆，尤在用墨」（董其昌《畫禪室隨筆》）。

張宗祥先生曾説：

「予最佩香光用墨。」（《畫人逸話》）

又説：

「古人用墨，至精者無過董玄宰。」（《我對黃賓虹先生畫的看法》）

先生這裏所説的最服膺董其昌的用墨，認爲董氏用墨最精，主要是針對他的畫講的。我以爲，將其「移植」於董氏的書法，亦未嘗不可。董其昌的繪畫一生都追求那種蕭散古淡的審美標準，又正是他的書法的藝術風格。董氏用墨之佳，往往增其書法之神韻，加上他結字、章法時有新意，故形成了其秀逸、空疏、平淡的風格。正是董其昌以他當時書畫界領袖的極大感召力，他的精妙理論和他身體力行的宏富創作，深刻地影響着明末及清代的書畫界。至此書法中一向被忽視的墨法開始崛起。這裏要指出的是，在宋人尚意書風的影響下，宋元人的書法對墨法當然有着自己的成就，但他們對墨法的認識與創造其自覺性并不非常突出。

張宗祥先生由於「平生自詡有墨緣，真迹八千曾披看」，便看出了此中的微妙：「自古書家，多用濃墨。墨之佳者，所書之紙已壞，有墨之處獨存。惟濃故忌膠重，膠重則滯筆而不暢；惟濃故忌質粗，質粗則間毫而不調；惟濃故忌用宿墨，用宿墨則着紙而色不均。」（《書學源流論》）先生又云：淡墨作書之法，創自趙孟頫。但世人以爲趙孟頫因求書人太多而創此法，以取簡便，這是不對的。趙孟頫既選用柔毫，如再用濃墨，「毫且更滯，何能揮灑自如？故其用淡墨也，必以柔毫屢試而得此法，非必取簡便也。蓋柔毫濃墨，易致枯槁，子昂求免此弊，是以出此」。相反，張裕釗「則真圖省事矣。新舊墨汁，和合一甌，兼雜以水，下筆則水滲墨外，故無一字不滲者，色皆晦滯不明，此實苟簡不合之處」（同上）。可見，枯濕濃淡、知白守黑的墨法之道，在書道中亦是相當重要的。

張宗祥先生書法，用筆勁健，圓筆似折釵，方筆如劍脊，故濃墨用於先生之筆下更見精神。他重視墨法，

亦擅長用墨，墨氣酣暢淋漓，秀潤華滋，濃淡枯濕，曲盡其妙。他是一位書家，亦是一位畫家，加上他所見古人真迹之富，又深悟其妙，因而特別講究墨韻。故先生不僅其書能表現入神，而且其書論更能解此訣竅。

張宗祥先生曾對我說：

「作書用墨，不宜過濃，也不宜過淡。」

「作楷用墨，不應過潤，要適當乾些。」

作書用墨，墨「過濃」，易滯墨；墨「過淡」，往往上下不應，左右不合，無真韻可言。用墨，須使有潤，但「不應過潤」，「要適當乾些」，但不可使其枯燥。尤忌穠肥。古人云：「潤可取妍，燥可取險。」潤燥相雜，其書之潤才有風韻，其書之險才有氣勢。

先生還同我說：

「要真正得墨法，還非得多見古人真迹不可。」

用墨之妙，當多觀古人真迹，其濃淡燥潤，往往如火如花，極臻其妙。因爲，歷代書家都極其講究筆法、墨法，爲此，只有多見古人墨迹，才能具備和明白其中的三昧。多從古人真迹學，易掌握用筆、用墨的方法。掌握了此方法後，再去臨倣古碑古帖，才不致於書寫呆板，別無生氣。

張宗祥先生指出：

「須知毫者字之骨也，墨者字之血也。骨不堅則力弱，血不清則色滯，不茂則色枯。」（《書學源流論》）

墨色的濃淡成趣，在於用筆的控制得宜，筆墨配合，不能偏有重輕。墨受於筆，筆受於腕，腕受於心。喜用濃墨者，必擅用筆，用筆不健，必爲紙滯，而使墨色毫無生氣。不懂用筆，安懂用墨？不得筆法，安得墨法？只有深得用筆之法，才能用濃墨欲其活，用淡墨欲其華；無論用極濃、極淡之墨，都不能膩筆。相反，用濃墨可得沉着之感，用淡墨易得流暢之勢，從而易傳使轉之情，而臻淡雅之境。

# 六　論章法

章法，就是一章之法，就是一幅成篇字的寫法。

董其昌曾云：「古人論書，以章法爲一大事，蓋所謂行間茂密是也。」（《畫禪室隨筆》）章法處理得好，通篇書疏密有致，氣象渾穆；處理得不好，通篇書雜亂無章，鬆弛散亂。章法之妙，妙在橫直有緒，妙在左右牝牡相得。

張宗祥先生曾對我說：

「草書貴簡、貴疏。」

「分間布白，對一件書法作品成敗起很重要的作用。」

因爲，分間布白既表現出空間的前後層次，又決定了整幅作品的節奏韻律。

先生又對我說：

「好的作品都疏密得體，并有節奏韵律。」

章法，就是在書體的或真或行或草中，通過筆畫繁簡的變化、結體的寬緊、字距的疏密，接上遞下，錯綜映帶，表現輕快的節奏和韻律，表達詩文的意蘊。真可謂「結體在字內，章法在字外。真、行雖別，章法相通」（蔣和《書法正宗》）。好的章法，就是把書法的節奏感再現出來，給人以美的享受。

據我的回憶，昔日張宗祥先生所言，他歷代最推崇的章法有二人，一是王羲之，一是董其昌。先生曾對我說：

「天下行書以王羲之的《蘭亭序》爲第一。」

「董其昌的書法，分行布白很好，條幅往往只書三行，故有『董三行』之稱。」

王羲之《蘭亭序》的章法，爲古今天下第一。這個「第一」，便是王羲之能夠左轉右側，將通篇之字皆映帶而生，或大或小，隨手所如，變化迷離，且皆入法則，於平正安整之中，富非常多樣而自然的變化。真可謂狀若斷而復連，勢如斜而反正，妙於離合也。王羲之筆畫圓轉，其最高明處是，幾乎不見他的運筆痕迹，通篇從頭至尾，給人以一種任情揮灑，婉潤清新的感覺。這恰如笪重光《書筏》中所言：「精美出於揮毫，巧妙在於布白，體度之變化由此而分。觀鍾、王楷法殊勢而知之。」鍾繇和王羲之之所以書法風格各異，其中布白各有巧妙，亦是一個重要的因素。

董其昌的章法，素有「董三行」之美名。董其昌的字裏行間，均很寬綽，每幅作品通常總是空白處大大地多於書寫處的黑字，讓人感到他的作品空間特別寬闊，真正是「疏可走馬」。古人作書，行間茂密，體勢

寬博。自董其昌出，書道之章法爲之一變，密處皆疏，寬處皆緊。其所作條幅之布局，尤爲突出，自成一格。此亦誠如在《書學源流論》中所說的：「疏者宜密，使無空虛之弊；密者宜疏，以免排比之累；中實者外疏，上密者下縱；左垂者右縮，左斂者右肆；小字寬展有尋丈之勢，大字謹嚴無可蹈之隙。」

當然，單純地追求寬綽，并非一件難事，它難在不鬆散，不凋疏也。

張宗祥先生四十歲至六十歲時的作品，以我所見，在章法上取法「董三行」的「分行布白」的痕迹，是比較明顯的。書法藝術最忌者，乃結字、布局之位置等勻。結字緊，布局疏，亦是構成先生「瀟灑風流」書風的要素。由於他用懸肘急書，故其書於一行中有參差錯落之致，落筆時有輕重險夷之趣，結字上有疏密傾側之奇，這都是心與手合，意在筆先，因勢利導而形成的。尤其是他的晚年書法，更是疏密錯落，隨筆生勢，氣度閑雅，有得於章法之美。

張宗祥先生曰：「積字成行，積行成幅。以字論則點畫爲之主，以行幅論則視字當如點畫，而行、草尤甚。」（《書學源流論》）爲此，先生曾反復告誡學書之人：要學章法，「宜多見墨迹，方有妙悟。如不可得，則求整幅碑版懸而習之，亦能意會。若逐字學之，必無可觀。試以《懷仁聖教》、《蘭亭禊序》二帖較之，可以明余說之非欺矣」（同上）

## 七　論碑帖之學

張宗祥先生在《論書絕句・包倦翁》詩下的自注中指出：

「帖學之盛，清初極矣，殆至末流，頹波難挽。」

清初書壇，由於館閣體的盛行，毫無生氣，一度呈現沉悶的局面。更爲可悲的是，當時的書家們不僅以帝王的喜愛爲宗尚，甚至有意識地模倣皇帝的字形。故全國皆重帖而輕碑，董字大倡。其弊也輕浮軟媚，日趨於俗。在這「山重水複」之際，正醞釀着一個新的轉機，乾隆、嘉慶年間，由於金石文字材料的不斷出土，阮元作爲乾嘉學派樸學的重要人物在《南北書派論》中，强調了碑學的重要，金石學有了長足進展。此期的鄧石如、伊秉綬二人對篆隸、魏碑的研習已頗具影響，異軍突起，碑學之風正在興起。此後，包世臣首推鄧

石如，不殫煩勞，大加發揮，掉舌江湖之間，操筆斗室之內，推波助瀾地鼓吹碑學之妙，竭力扭轉帖學之流弊，意在開闢書法的新途徑，從而爲崇碑書風的更大發展建立了理論支柱。自包氏《藝舟雙楫》一書出，以效法北朝石刻書風爲標志的所謂碑學遂繼帖學而興，碑學日昌，於是掀起了全國性的碑學熱潮，書林寫碑之風如雨後之春笋，終成乾嘉「碑學中興」之盛況。可以如是説，北碑盛行及清代中期以後書道的中興，包氏此書實開其風氣，起了巨大的作用。道光、咸豐之後，以三代鼎彝、篆書、漢隸、魏碑爲主要內容的碑學日盛一日，致使三尺之童，十室之社，莫不談北碑，寫魏體，蓋俗尚成矣。直到晚清，崇尚從古代碑刻文字中去追溯古代書法雄峻健美的風格，已成爲一時書家之所好，碑學已意味着逐漸主宰着當時的書壇。

清初帖學盛極必衰，而碑學興盛，意在補帖學之失，使毛筆的藝術表現力得到新的開拓，使新的書法形式和表現技法建立了起來。碑學的基本風格是剛健雄强。碑學的出現，是明代草書追求剛健雄强之風在清代從另一角度的繼續。它是歷史的必然，亦是書學發展的必然。因爲，千年圭臬的正統二王帖學至清代已逐漸被模式化和神聖化，終至成了變法出新的桎梏。人心思變，書壇思變，於是出現了以碑學爲表現形式的潮流之轉向。雖然碑與原手迹一定有着明顯的差異，但由於它是依循底本墨迹一次性刻成的，無疑要比輾轉鈎模翻刻的法帖逼近原迹。此外，最重要的是，意味着篆隸的復興和以二王爲書法正宗地位的動搖，以及出現了以金石氣、質樸美爲尚的書法審美觀；與此同時，又在形式表現的技法上，尤其是在筆法上創立了新的範型。

張宗祥先生云：

「平心論之，帖之弊在輾轉摩刻，非寫帖者之弊也。倘有多見墨迹之人，自能辨之。此正與學北碑者，并其刀刻方棱之處亦皆倣之，其弊正復相同。倦翁如生今日，親見陶心雲、李梅庵之書，當悔談碑矣。故碑、帖均有是處，均有弊處，惟在明眼人能擇之。崛起群靡之中，力挽狂瀾，此則倦翁之功不可没耳。」（《論書絶句・包倦翁》）

先生又云：

「予藏六朝人寫經一紙，及所見三四卷，皆點向上挑，横則截止，并未顯著圭棱，如所見碑文者。則知傳世之碑，刀多筆少也。刀筆不分而勸人寫碑，流弊實不勝言，學者審之。……知碑之誤於刻，則可知帖之亦誤於刻。倘能從筆法研求，自無諸弊。惟帖翻刻至多，遂至失真愈甚，不可不知。」（《論書絶句・六朝人寫經》）

可見，帖者之弊，在既經摹、刻或輾轉翻刻之後，難免失真，甚至失真嚴重，要麽易混入摹寫者的風格，要麽難以表現毛筆的圓勁與敏覺（即使刻工刀法嫻熟），要麽因刻製木板書字體的習慣而造成所刻書法結構與筆畫的平匀。更何况，以單一的墨色傳拓凹入木石平面的文字，計白當黑，這就更無法體現原作隨作者運筆

的遲速、提按、行止所出現的墨色變化了。後人通過這些而想得到二王筆法，只能是似是而非的了。

張宗祥先生教導我時，亦說：

「碑、帖均有是處，也均有弊處。故不能尊碑抑帖，也不能尊帖抑碑。」

碑與帖均有是處，均有弊處，切忌成見、片面，甚至將其對立起來，以自己之所宗與自己之所好爲本，「學碑者見帖而議其疏」，「學帖者見碑而病其拘」（《書學源流論》）。

「尊碑抑帖」之學，創自阮元的《南北書派論》和《北碑南帖論》，光大於包世臣的《藝舟雙楫》，格外强調於康有爲的《廣藝舟雙楫》。阮元、康有爲兩人認爲，凡碑皆好，未免失之太偏。尤其是，康有爲更從理論上將此宣揚到了極端。老實說，碑面書丹，經過刀刻，筆畫起訖之處皆尖鋭，而刻手之好壞、高下、優劣、出入就更大了。這一層，阮元、康有爲兩人想必没有想到吧！

張宗祥先生在那首《舊作論書一章，寫畀慶餘》中曾深刻指出：「乃知魏晉各名帖，自上石後存皮毛。況歷宋明將千紀，翻刻紛紜不可記，裹鋒滯筆類凍蠅，百字難存一字意。」可見，即是那些上好的刻手，是否可以完全「傳真」，似有疑問，更何況那些低劣的刻手，信刃切鑿，還不面目全非，才不怪呢！傳世之碑，刀多筆少，刀筆不分的現象，還是十分明顯的。爲此，張宗祥先生得出這樣一個結論：

「以後世筆墨，學上古刀漆之書，刻畫形似，以爲返樸，即使工矣，違物之性，其勢必屈。況其下者，并漆滯刀鋒及歷代風雪剝蝕之處，盡皆倣之，其爲惡札，更何疑乎？」（《書學源流論》）

今日，我們見到歷代書法的資料，不論是直接的，還是間接的，都遠比阮元、康有爲要多得多。這就更可以説明這麽一個問題，阮、康兩人的話，是有其歷史的局恨性的。

當然，我們還得從藝術欣賞的角度來説幾句公道之話。有些碑版，儘管寫、刻之手均不十分高明，然而卻有着那麽幾分「天趣」，亦很難得。

# 八　論要懂點戲曲

張宗祥先生曾語重心長地再三對我說：

「你要懂點戲曲。」

「搞書畫的人，要懂戲曲。」

「搞書畫的人，要從戲曲中汲取營養。」

「昆曲、京戲，都是寫意的戲，是門傳統的綜合藝術。要寫好字，畫好畫，一定要懂得點戲曲。戲曲的表演藝術，在很大程度上，都與書畫的道理相通。比如，書畫講究「虛實結合」，講究「空白」，講究「計白當黑」，戲曲也處處講究這些東西。你看，開門、關門、上樓、下樓、坐轎、行船、跑馬、過山等等動作都是虛的，而人物是實的，觀衆并没有不真實的感覺。這也是「妙在似與不似之間」啊！」

由於張宗祥先生精通南北詞曲，擅唱小生，又會吹笛、吹銅簫，是昆曲的知音，是昆劇「傳字輩」演員的師長（曾常常給他們説戲，介紹劇作者、説劇情、講解曲文，并教他們文化，還資助他們拜師學戲，且自己動手寫雜劇與詞曲之作，讓他們演出）。爲此，讀張宗祥的書法時，我們幾乎會有這樣的感覺，好像在欣賞「文武昆亂不擋」、「生、旦、淨、末、丑」各行都兼美的「俞家唱、徐家做」的徐凌雲的瀟灑、飄逸、且造型優美的神韻；又像在品賞俞振飛的冠生，動作少而放，表演很灑脱，富有書生氣的儒雅、流暢；又好似在聽馬連良唱京戲，音調是那麼地灑脱；又似在品賞言菊朋的唱段，神韻充溢，痴醉心田。

《聖經》上説，上帝害怕人的力量，故意製造語言障礙，使人類不能溝通。然而，人創造出了作爲全人類的通用語言——藝術文化。中國戲曲與中國書畫，就正是這樣幾種發自人類内心深處的語言。

昆曲、京劇，是寫意的戲，是一門很高度的傳統的綜合藝術。要想寫好字，畫好畫，除了一切必要的基礎、基本功之外，最好是如張宗祥先生所言，再懂得一點戲曲，再懂得一點昆曲、京劇，再從戲曲中去汲取一些營養。中國書法與大寫意畫，早已達到了追求氣韻、神韻的高度藝術境界，倘不知昆曲、京劇，則很難體會到這種深邃的境界。昆曲、京劇的本子，原是固定的，程式要求亦頗嚴格。尤其是昆曲舞臺上的一切，都有其程式。如，唱腔中的曲牌、板式，念白中的快板、韻白，做工中的身段、動作等，都有其嚴格的格律化。可以這樣説，離開了程式，昆曲的鮮明的節奏性和歌舞性就會減色，它的藝術個性就會模糊。程式，是中國人的文化藝術的一種創作習慣。歷代的詩、詞、曲、歌、賦、文，以及書與畫，都講究「起、承、轉、合」的種種程式。具體地説，書法中的執筆、用筆、點畫、結體、墨法、章法等種種形式，亦都是一種「程式」。這種程式，裏面積澱着某種内容的因素，它不是純形式的東西，而是一種有意味的形式。昆劇演員不掌握戲曲表演程式，是很難表現出自己體驗到的東西，事實上亦不可能在舞臺上表演。同樣，書畫愛好者不掌握書畫上的種種「程式」，也根本不可能表現出書畫藝術的氣韻與神韻。

昆曲界老藝人中曾流行一言：「昆曲没有什歷「絶招」，唯以細膩見長。」藝術修養差的昆劇演員則只能在

套路上、路術上下下功夫，做些「形而下」的表演過程。昆曲界有句老話，叫作「一道湯」。用今天的話來説，就是「千人一面」，就是這個人不是性格演員，演人物演到頭來還是有失「一道湯」。於是，徒見其形，了無戲味。相反，那些藝術造詣甚深的表演藝術家，真正的「名角兒」，則便會在同樣的一板一眼、行腔用字上以似有若無的微妙變化，給人以別開生面、餘味無窮的感受。其美妙之處，妙不可言，真是無之不可，尋之又「無」，已達到「形而上」的高度了。在「行草」、「大草」、「狂草」書法藝術用筆使轉的「龍蛇競走」之間，在書法筆趣入畫的大寫意筆墨之中，亦有類似的情形出現。而如此氣韻、神韻，要是就書法論書法，就繪畫論繪畫，便不易覺察，便不易領會深刻，倘若以昆曲、京劇藝術與之相互參照，則似乎又很容易體會、理解。

因爲，中國戲曲舞臺的表演方式是有獨創性的。這種藝術表演方式，在很大程度上又是和中國獨特的書畫藝術相通的。所以，書畫家懂得點戲曲，懂得點昆曲、京劇，便隨時可從戲曲中、從昆曲、京劇中汲取養料，以豐富自己的書畫表現藝術。譬如昆曲、京劇藝術，通過「虛擬」、「誇飾」、「變形」來高度概括生活的藝術手法，其慘淡經營的匠心，常常會令人拍案叫絶。昆劇、京劇演員在舞臺上從頭到腳都是誇飾的，盔頭、袍袖、靴子、褶子，以及水袖、口面（髯子）、翎翅飄帶等等，都是演員表演時的道具，是輔助人物舉動必不可少的組成部分。隨之而來的一切表演手段都要相應的誇張，才能協調，才符合戲曲特點的要求。那種令人贊嘆不已的以一根鞭子代替一匹馬，以一個木槳代替一條船，以幾對「龍套」代替數萬大軍的「以一當十」、「以一當百」、「以一當千」，以及揚鞭一圈，便跑過了千山萬水等的藝術高度概括手法，正可以學習、運用到書法與繪畫的創作之中。那些旱地行船、以鞭代馬，以及開門閉户、搓綫走針、醉酒昏睡、跑馬坐轎、攻城上山等等舞蹈化的「妙在似與不似之間」的表演動作；那些將具體的生活動作，變成在昆曲、京劇舞臺上的美化、節奏化和舞蹈化表演的「起霸」、「走邊」、「趟馬」、「水袖」、「舞劍」、「扇子」等；又同樣可以學習、運用到我們的書法和繪畫的創作之中。

中華民族傳統文化有兩個字很厲害，一個是「虛」字，一個是「實」字。這「虛」、「實」兩字，差不多貫穿了中國的哲學、美學、軍事、文學、醫學、書法、繪畫、音樂、戲劇。中國戲曲，不把舞臺作爲截取生活實景的「鏡框」。中國戲曲是以表演爲主的。中國戲曲的景與情，全是由演員來表演的。演員之表演，都是以虛代實，通過程式化的「虛擬」動作，傳達與表現出「寫意」的背景。中國戲曲表演藝術大師梅蘭芳説過：「虛擬動作和寫實的布景，是有一定矛盾的，不必要的布置，或單純近求生活真實的堆積，形成龐大臃腫的現狀，最容易限制演員的表演動作。」（《中國京劇的表演藝術》）梅蘭芳的這段話，與中國繪畫美學裏的一部傑作、笪重光《畫筌》中所説的是同一個道理——這就是「位置相戾，有畫處多屬贅疣。虛實相生，無畫處皆成妙境」。舞臺上很多景物都不是實的。比如，花、草、鳥、雲、水、天、山、亭、臺、樓、閣等等，都是虛

擬的。如果演員逼真地表達出人物的內心情感和行動，同時有着豐富的想象力，才會有視象，才能將無爲有，從而有以假亂真的真實感，就會使人忘掉對於劇中環境布置的要求，排除了累贅的布景。戲曲的「布景」，應是在演員的身上。這樣，留出空虚來讓演員充分地表現劇情，便可使無景處皆成妙景。中國人的思維有一個特點，就是「舉重若輕」。每一種藝術門類，在表現手法上都有它的優勢與局限。同樣，如果書法僅僅是將一個一個字，如算盤子一般一個個地排列出來，那就根本談不上是書法。相反，如果是通過書家的情感和筆力、綫條表達出來的美，計白當黑，虚實之道，舉重若輕，那麽就會使人忘掉這不僅僅是寫字，而是藝術。這亦難怪一點不懂漢字的「老外」，竟可以欣賞「少字派」的書法作品，甚至可以欣賞懷素的狂草。

昆曲、京劇藝術的象徵性的造型規律，亦是很值得我們書畫家學習、借鑒的。通過從昆劇、京劇演員的舉手投足、踢踏跳躍等輕重疾徐的優美動作中，我們往往可以悟及書法中的用筆、點畫、結體、章法和繪畫中的用綫、墨色、構圖、造型等等。戲曲中的各種手勢、舞姿，不言而喻，又往往可以與書道中的「擔夫爭道」、「公孫大娘舞劍」、「夏日白雲」、「嘉陵江上水聲」等媲美。

再者，昆曲、京劇藝術中色彩處理的種種方式，無論是行頭、把子、道具，還是「生、旦、淨、末、丑」的扮相、臉譜，特別是「淨」（大花臉）的臉譜，都以鮮明的色彩給人以强烈的對比與藝術的效果。

還有，中國的書畫都講究氣韻，重視神似。而昆曲，就是在這樣的并不是一味追求形式、而是極力追求神似的傳統美學思想的影響下形成的。昆曲不是把舞臺藝術單純地作爲模做生活的手段，它對生活的原形，進行了選擇、提煉、誇張和美化，摒棄了生活中瑣碎的非本質的東西，把觀衆直接引入生活真諦中去。因此，昆曲中的表現手法、人物塑造、結構安排、唱腔設計，乃至唱、念、做、打、翻、手、眼、身、法、步、喜、怒、哀、樂、憂、懼、愛等等的整個綜合表演體系，都與生活迥異，而被大大地誇張、變形、規範、裝飾化和舞蹈音樂化了。其中，吸收了許多傳統的藝術成份，使之變成了一種綜合的時空藝術，從而加强了藝術感染力。這種幾經曲折、磨難，久衰而不亡，并能林立於世界戲劇文化的舞臺，閃耀着獨特的藝術光輝的相當高度的藝術，只有中國的書法藝術可以與其并肩，中國的繪畫藝術亦只有「大寫意」這一畫種才可以與之相比。

梅蘭芳曾經講過，生戲要唱熟，熟戲要唱生。中國書畫關於「生」、「熟」的理論歷來便是如此。對此，鄭板橋說得最爲透徹：「畫到生時是熟時。」中國的書畫藝術，歷來都特別强調要熟中求生，生中求熟，熟中見生，生中見熟。可見，中國戲曲的表演藝術大師們早已在汲取中國書畫這方面的營養了，以期不斷地有所突破。

中國戲曲的理論和表演，與中國書畫的理論和實踐，是完全相通的。如，昆曲中的巾生這一角色，他的唱腔、音色，因爲是真假聲（大小嗓）并用，而往往給人以優柔、飄暢的感覺。其實，巾生的聲音雖然要求

明亮清脆，要求柔和流暢，但必須柔而不媚，柔中有剛，方能表現出端莊、高雅、樸實、純真，并具有青春活力的男性氣質。這種從端莊中見瀟灑、從高雅中見華美、從樸實中見自然、從純真中見透徹的總的基調，與中國書法的審美要求，柔而不媚，柔中有剛，又是何等地相似！

此外，如京劇《霸王別姬》中以雄强、粗獷的大花臉來扮演楚霸王項羽，與以秀麗、窈窕的花旦來扮演王妃虞姬的鮮明對比與截然反襯，使之這兩個形象同時出現在舞臺上，從而造成了强烈的反差，讓人賞心悦目，極大地震撼了觀衆。這又很好地説明了，多樣統一是藝術表現的重要法則之一；説明了，人們在處理藝術風格的剛柔過程中，亦同樣必須遵循寓多樣於統一的原則。如，剛柔對比，剛柔相濟，剛中見柔，柔中見剛，等等。又如，書法中的中鋒，是取勁；側鋒，是取妍；藏鋒，是凝氣；露鋒，是出氣；内擫，是骨（骨氣）爲勝；外拓，是筋（筋力）爲勝。這書道中的種種用筆之法，都是爲了多樣統一的藝術表現的這一重要法則。這正如早在二千六百多年前的春秋戰國之時，晏子提出的：「清濁，大小，短長，疾徐，哀樂，剛柔，遲速，高下，出入，周疏，以相濟也。」（左丘明《左傳·昭公二十年》）這就很好地説明了藝術的多樣統一，説明了剛柔對比是形成藝術作品的節奏美、神韻美的重要手段。

試以「書聖」王羲之的法書爲例，王字輕盈秀麗，靈巧瀟灑，似乎更趨向於陰柔之美。其實，歷代在評論王字時，都稱之爲「雄秀」。這種既雄强又姿媚的書法，即在秀實的外形中含有内在的勁力，具有剛柔結合的骨力，就很難説是單純的陰柔之美了。這亦説明了，王字是遵循寓多樣於統一的藝術法則在書法藝術中的傑出代表。

# 九 論 氣

張宗祥先生曾多次向我指出：

「唐宋以來，論書者過多地側重點畫結構，過分地講究一個字的寫法。一個字的寫法，固然應當研究，但整幅字的氣勢、神韻，尤應着重考慮，着重研究。這一點，千萬不能忽視。」

「觀書者，都是先觀其氣象，而以筆法爲枝節的。」

「寫字要氣滿。氣滿，乃能積健爲雄。」

「書畫貴有大氣。小家之氣，寫不出高明的作品。」

講究氣勢，是漢魏以來書法藝術的優秀傳統，是書法藝術的核心。書法貴氣盛，書法貴氣勢。優美生動

的情趣，不平凡的氣象，令人爽利的感覺，都是隨着字的氣勢而產生的。氣勢，包括每個字的筆畫之勢，字與字之間聯系的「章法」之勢。故不懂章法，難言氣勢。這正如包世臣的那本論書精華《藝舟雙楫》中所云：「書之大局，以氣爲主，使轉所以行氣，氣得則形體隨之，無不如意，古人之緘秘開矣。」

凡讀大家之書，都會有這樣的一種感覺，即他的書法作品，沉着痛快，沒有雕琢而豪氣勃然。運筆勁疾如舞槍使戟，所向披靡；用墨如滂沱傾瀉而物象光彩奕奕；點畫綫條如音符入譜，彈跳有聲。

大凡作書，又都貴一氣貫注。大凡作一字，又都貴上下有承接，左右有呼應，打叠一片，方爲盡善盡美。張宗祥先生在《傅青主》一詩中論道：「筆如風雨氣如虹，積健爲雄見此翁。」并詩下自注曰：「青主先生以真氣作書，雄渾實其餘事。」這亦就是說，傅青主字之所以引人入勝，就在於它具有那種令人振奮的豪宕氣勢。

那麼，書法的氣勢，又是怎樣形成的呢？

書法氣勢的形成，這與書家本人的性情與其在藝術上有沒有一點「天才」，是分不開的。作書，貴有「靈氣」。氣以成勢，勢以御氣，書家之點畫、筆綫都是托心腕之靈氣而出之。凡大家之書，均無不散溢出一股靈氣。這股靈氣，蘊含在他的法書作品之中，既看得見，又嗅得出，清香芬芳，雅俗共賞。

同時，書法氣勢的形成，與其學習古人的功力，以及其所具有的筆力、筆勢，亦是分不開的。因爲，字的豪宕氣勢，是通過其筆畫而表現出來的。字的形態、結構，固然和氣勢有着密切的關系；然而孱弱的筆畫，是絶對不能形成雄强豪宕的氣勢。「筆貴有力，力貴有勢」（張宗祥語）。所以，作書一定要講究筆力。沒有筆力，其書之精神不僅出不來，而且根本毫無氣勢。縱觀王羲之、王獻之的二王法書，我們更可以充分地明白這樣的一個道理，二王法書中的那種生動豪宕的氣勢，都是與他們所具有的筆勢分不開的。

當然，書法氣勢的形成，還與其個人内在感情的宣洩，以及因外界事物的啓發所引起的聯想，又是分不開的。因爲，藝術乃自由之光。中國書法家對必然的恐懼既然常常來自恢恢時間之網，書家就要從它的壓抑下得以解脱。書法的氣勢，就是要憑恃情感的起落，并將它們溶進音樂般的點畫、筆綫節奏中去演奏出來。譬如，顔真卿之書，「《送裴將軍詩》，如長槍大戟轉戰而前稱其武；《送劉太冲序》，如春水淥波別人南浦稱其情；《大麻姑仙壇記》，書與文皆有遐舉之意；《顔家廟》，端莊恭肅如對祖考；《爭座位》，崛强如難犯；《三謝表》，纏綿而感激；《祭侄文》，婉轉以鳴哀。一生悲歡不同，書亦隨之而異。故知觀字之法，則功力可見；觀字之神，則胸襟畢露矣」（《書學源流論》）。因此，書畫家要以書家的眼睛、畫家的眼睛去鳥瞰整個律動的大自然，俯仰上下地去觀照宇宙萬象，書畫家的空間立場是在時間中徘徊流動。在藝術創作上，歷代的書畫大家都巧妙地掌握了通感，講究筆墨，既善於運用書法入畫，又通畫法於書法，增加了作品的藝術表現和感染力，富有韻致，耐人觀賞。

然而，有兩種「氣」在書畫之道中是最要不得的。「一是甜俗之氣，二是惡俗之氣」（張宗祥語）。不幸得很，我們往往都會看到這樣的一種情況，即那種技術熟練，但甜俗惡俗、而又低鄙之字卻比比皆是。俗，是一切藝術中的大忌。而要「醫治」這兩種「甜俗」、「惡俗」之氣，張宗祥先生提出了：

「最好方法是讀書、壯游。」

「『讀萬卷書，行萬里路』。胸中有了萬卷書，筆下自無塵俗氣。當然，要脱俗，還要行萬里路。」

「要寫好字，學好書法，除需要天分加勤奮，見多加識廣之外，還要品高加學富。品高者，不落於塵俗；學富者，書卷氣洋溢。歷代的書法大家，個個都是如此。從古到今，還没有一個胸無點墨，而把字寫好，把畫畫好的。」

張宗祥先生還説：

「要想寫好字，第一要學做人，第二要多讀書，第三才是學寫字」。

「你們學寫字，還要兼學寫詩。」

「書畫都重書卷氣。」

「書法當以韻勝。有了神韻或風韻，書法才能脱得塵俗之氣。」

爲什么歷來書家都注重「書卷氣」呢？

因爲，「與胸襟并重者，其惟學問乎？胸襟者，天分也；學問者，人力也。天分高而人力不至，其失野；人力至而天分不高，其失陋。然二者必不能無所偏倚。……由此觀之，學問者，變化人之性情也。性情既變化，字自隨之而變矣」（《書學源流論》）。因此，文人、學者，學養深，情趣雅，審美層次高。通常我們相信，可從一個人的墨迹中鑒别出他的個性與學識。其原因就是，書法在具備了明顯個性的基礎上，不僅需要持之以恒、堅持不懈的實踐和專心致志、刻苦嚴格的訓練，而且還需要極其廣博的學識素養（包括具有詩詞、文學、戲曲、音樂、繪畫等方面的修養）。劉熙載宣稱：「凡論書氣，以士氣爲上。」（《藝概·書概》）「士氣」者，從某種意義上講，乃「書卷氣」也。書家的學識、才智、藝術修養與審美趣味的追求，在其書法作品中往往會得到綜合的反映。爲此，感情、審美超凡脱俗，其格調自然清新。

蔣和《書法正宗》有言：「法可以人人而傳，精神興會，則人所自致。無精神者，書雖可觀，不能耐久索玩；無興會者，字體雖佳，僅稱字匠；氣體在胸中，流露於字裏行間，或雄壯，或紆徐，不可阻遏；若僅在點畫上論氣勢，尚隔一層。」精神的品格，爲人所獨有。自然，是人的物質對象。因此，中國的書畫藝術，都特別强調一個人的精神品格。如果一個人在習字、作書的同時，不注意培養自己的品性、修煉自己的人格和增加自己的學識，那他即使習字、作書多年，總隔一層，仍算不上高手。

# 十　論人品

張宗祥先生在《論書絶句》中明確指出：

嚴嵩「書厚重恣肆，大類其文章，不能因人廢之也」。

「世人喜以書法論人品，偶有一一合者，即舉以爲公案，若顏字之剛勁，趙字之嫵媚。其實此論最不足信。平原《送劉太冲序》飄逸之至，《祭侄文》墨迹亦頗嫵媚，此姑不論。晦庵學秦會之而爲一代名儒，香光書品淡遠冲夷而有公抄董宦之事。人品自人品，藝術自藝術，幸無并爲一談也。」

這就是説，人品與書品，人品與藝術，不能等同視之。

在歷代書家中，像顏真卿那樣書品與人品相一致的固然不少。如張宗祥先生在《書學源流論》中所指出的那樣：「晉尚清談，超然物外，而王氏書遂化漢之雄渾。六朝信佛，佛之爲教，苦行持戒，其説明性了解，無不圓通，故六朝之字雄肆莊嚴，格無不備，一變晉習。唐字學晉，然歐陽方剛有諤諤之風，世南厚重有穆穆之象，褚謹飭守法不敢爲非禮之舉，顏沉着雄猛有不可撓之志，北海發揚蹈厲前無艱險，皆如其人。宋之書，君謨類虞，人品亦相類；東坡學顏，勁氣不及而肥逸過之，意者詩酒放浪之習累之乎？山谷寒儉，南宫脱略。趙氏兄弟，子固清逸，子昂穠艷。香光處境順遂，則恬淡以自適；石齋值世屯危，則鬱盤以求暢；椒山純忠，懔乎難犯；海瑞清刻，崖岸自深。嚴氏父子及二水，雄奇極矣，然既無端莊之容，復無純穆之氣。則其工也，適以見其材力過人，足以售其奸妄而已。譬如武氏作書，魄力過於高宗，則其顛倒高宗瀆亂唐室也宜矣。諸城華貴，覃溪枯窘，夢樓聰明，得天狂逸，皆肖其爲人。」

「藝術固可以表見人之品性，有時乃不盡然」（《續畫人逸話》）。這就是説，在歷史上人品與書品不盡相同的亦不乏其人。即使是在論及歷代書家其人品與藝術相一致者時，世人亦往往喜以顏真卿爲例，并爲此「舉以爲公案」。對此，張宗祥先生卻不以爲然，認爲「此論最不足信」。顏真卿的《送劉太冲序》并不「雄渾剛健」，相反「飄逸之至」；顏真卿的《祭侄文稿》墨迹，亦不「雄渾剛健」，卻「頗嫵媚」。就是號稱「朱子」的南宋朱熹，字學「遺臭萬年」的秦檜，但并不妨礙他「爲一代名儒」。董其昌的書法，雖然俊骨逸韻，

淡遠冲夷，卻欺壓鄉民，積有民憤，「而有公抄董宦之事」。「閹黨」張瑞圖，書畫皆佳，其書奇絶，「用筆勁捷爽辣，解散北碑筆法，行於行草之中，此不獨思翁而不能夢見，即唐、宋以來書家，亦少此作」。品質不高、只知醉心於利祿的王鐸，其書筆氣恣放，并「時有創造性，故仍有人喜之」（《續畫人逸話》）。如此等等，不一而足。由此可見，人品自人品，藝術自藝術，世上評書法最終幸無并爲一談。

今天，我們在分析古人、近人之書，與探討、研究古人、近人之書時，更應站在歷史唯物主義的高度，不能因人廢字，因人廢書，因人而否定他的書法藝術的成就及其價值。如「自宋至元，書學者有趙得一結束」的「實王字之功臣」趙孟頫，就不能僅以他字之「嫵媚」而論其人品，甚至因而廢之。張宗祥先生曾深刻指出：「子昂知宋之衰不可復振，溯唐之源以歸乎王。後之論者病其柔媚，此爲唐、宋諸家亂其目故也。」故先生進而論及：「趙之弊在魄力略薄，亦非法之不合也。其魄力所以薄者，趙氏一生集王書之大成，意在去拙存巧，巧多拙少，故薄也。論王書之系，至趙而人工之巧登峰造極矣。……至巧之極而目爲字之弊，實非通論。」（《書學源流論》）因此，我們説因人廢字、因人廢書的這一作法，并不是一種科學的態度。

這裏，有一個值得研究的問題是，有些人品不好的人，爲什麼亦能書寫出好的字來呢？最爲突出、明顯的是，像張瑞圖、王鐸這樣人品頹喪之人，作書居然有北宋大家之風，這究竟又是什麼道理呢？

對清代書家多致不滿的吳德旋，在他的那本《初月樓論書隨筆》中，有一言頗爲耐人尋味。他説：「明自嘉靖以後，士夫書無不可觀，以不習俗書故也。」從此中，他仿佛向我們「透露」了一個「信息」，那便是向我們對這個長久以來都未能解決的「疑團」，作出了一個相當出色的「解釋」。這個「解釋」就是：書法藝術的高下，根本的問題是在於習與不習「俗書」的問題，是在於學與學什么的問題。這與劉熙載的「書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已」（《藝概・書概》）的説法，亦是一致的。

有不少書法評論文章在引用劉熙載此語時，往往會習慣地抽去「書」字與「如其人」之間的「學」、「才」、「志」的内容，而將「書如其人」四字聯用，以形而上學的觀點看待因人貴書，因人廢書。如此下去，勢必會産生與帶來很大的副作用，以形而上學的觀點片面地看問題，從而忽略了書法藝術的規律與特點，亦勢必會不利於對中國傳統書法技法的學習與繼承，不利於中國書法藝術的健康發展。在這一點上，張宗祥先生早在七十五年前就能深刻地指出這一問題，相比之下，就辯證唯物得多呢！

書法作品中思想感情的表達，不像文學作品那樣只是通過語言文字來完成的。書家思想感情的抒發與流露，必須在書法這一特有的藝術形式中得以寄托與反映。書法藝術形式的本身，所具有的那種相對獨立性及相對抽象性，必然會使感情的表達方式更加變得抽象一些。事實上，當然不會都那樣地神秘而不可知；但是，卻亦不能像文學作品那樣地明確。

人的思想感情的複雜性與特殊性，在文學評論中常有使得文學原著的原有精神失真；那麼，在書法評論中僅僅通過書法作品便去推斷某某書家的內心世界及其人品，亦過於片面和簡單化了，其準確性的程度究竟有多少，只有天知道了

這裏，還需再說明的一點是，「書以人重」與「人以書重」，亦是有所不同的。「書以人重」，是歷史的價值；「人以書重」，則是書家的要求。

# 結束語

英國藝術批評家兼社會學家羅斯金（Ruskin）曾頗有見地指出：偉大的民族，以三本書合成他們的自傳。即記載所言之書，記載所行之書，記載藝術之書。想了解一個民族，三者缺一不可。其中，又以最後一項最值得信任。

我們可以這樣說，在中國這第三本「記載藝術之書」所留下的形象記錄中，又以「中國書法藝術」這一章，最爲歷史悠久，最值得令人信服。

中國人民利用文字的象形，發展了最富民族特色的「綫的藝術」——書法。中國書法，不僅是由歷代人民、工匠、藝人、學者、文學家、藝術家、政治家不抱個人名利意圖而創作的產品，而且涉及中國人生活的各個方面。中國書法，由於它是中華民族的全民族愛好，幾乎是每個中國人從小就培養起來的、共同的審美天性，故在中國最終成了一門最普及的藝術。在中國，幾乎各門藝術中都有「綫」的表現，而且「綫」的作用異常突出。而書法中的正、草、篆、隸各種書體的文字書寫藝術，更把綫條的表現力發展到了極致。

書法中的綫條與結構所組合成的節奏，能間接地把可見的力量與動勢間令人滿意的美的平衡輸入大腦，給人以快感。這種快感，總是高於并勝過領悟其思想所引起的快感，讓人的精神得到一種享受與淨化。歷代書法大師們的優秀作品，或如無墨求染而博采衆美之畫，或如語不涉情而情意自出之詩，豐富了中國和世界藝術的寶庫，可以這樣說，中國書法，成了表現各時代精神的中心藝術，成了民族精神最基本的藝術表現形式，成了中華民族審美文化的代表。中國書法，作爲功能性的物質文化和藝術性的精神文化「天人合一」的產物，

集中體現了中華民族傳統文化心理結構的本質。

因此，今天我們如果要窺探商周秦漢晉、唐宋元明清各個朝代的生活情調與藝術風格，便可從各時代的書法中去細細體會之。

書法，居於中國所有各種藝術之首。在中國，任何可以稱之爲藝術作品的東西都或多或少地與書法有着不是明顯，便是隱晦的某些聯系。從某種程度上亦可以這樣説，如果没有欣賞中國書法的知識與水平，便不可能真正地理解中國的美學。中國的藝術，特別講究直觀和體悟。在中國人的思維方式中，習慣「形而下」的直觀與「形而上」的體悟又融合無間地結合在一起。「形而上」的體悟，是建立在「形而下」的直觀基礎上的，從具體可感的事物現象出發，作以把握整體功能爲目標的體悟式抽象，這正是中國人的思維過程。這種思維的表述，亦可以説是很形象化的。亦正因爲如此，在中國書法史上，始終没有出現一部類似西方式的具有嚴密的邏輯關系和系統性的宏篇鉅製式的理論著作（美術史、音樂史、戲劇史、藝術史、文學史、美學史上都同樣如此）。

中國豐富的藝術思想、美學思想，往往都是通過以短篇輟集的形式表達出來的。張宗祥先生的書學思想、美學思想，亦正是從這些詩歌、談話、隨筆、題跋、短文的形式中表達出來的。

最後，再説一下先師張宗祥先生一九六四年冬寫給我的那幀《舊作論書一章，寫畀慶餘》的立軸。

當時，先生已年高八十三歲，但總是紅光滿面，精神矍鑠，動止言笑，不改故常，每日從早到晚依然是伏案手抄秘逸，下筆滚滚，雖與客晤，仍繕錄不輟。故無論如何也看不出有任何的病象。難怪先生自己亦估計（不少人也這麽説），活一百歲似乎不成問題。然先生烟酒不戒，尤其是烟，雖不吸紙烟，而要吸板烟斗，每日書桌上在一個特大的圓瓷盤上輪流地排着一排（或七八個，或十一、二個）考究的板烟斗，輪流取吸，竟害及肺。更想不到的是，給予我此軸的時間，距先生仙逝僅僅只有八個月。

此《舊作論書一章》，是張宗祥先生早在三十年代時所寫的。該詩原名爲《與吳敬生兄論書》，收入先生一九三八年自編的《游桂草》詩集之中。而寫付與我的此軸之內容，先生已將原詩作了一些修改。先生此幀是用行草書寫成的。此書時行時草，以草爲多，字距或密或疏，如高山流水，時見激蕩。其結體峻拔秀麗，運筆沉着爽利，以勁利取勢，以虚和取韵，筆力蒼勁，筆意稍縱；用筆乾濕相宜，濃纖相得，滋潤而清新。通篇章法、結構，張弛有度，重心平穩，前與後的大字小字呼應，氣貫神連，充溢着虚實和徐舒的意致，進入「蕭麗出塵，風神超逸」的境界，收到一種空靈雋永、意居形外的效果，從而表現了先生晚年淡泊平和的性情。

這次，浙江人民美術出版社影印出版，連同先生生前捐贈給浙江圖書館收藏的墨迹本原稿《論書絕句》，結集定名爲《張宗祥論書詩墨迹》，以飨讀者。此亦誠書壇之一大幸事。

面對此件亦曾「失而復得」的先生墨寶，我百感交集。我輩惟有將先生堂堂正正的一流人品、詩品、書品、畫品、文品、藝品作爲楷模，才能聊補學迂材下之缺憾與不足，博觀約取，厚積薄發，不至辱没先師早先之殷切期望。

先師張宗祥先生曾反覆告誡我們這些學生：「學書要遍學百家，吃透一家，然後自成一家。」先生反對那種不講傳統，空言創造的才子氣；亦反對那種死守師承，食古不化的腐儒陋習。他特別强調指出：「書家忌匠手，雖學前人必存自己面目」（《書學源流論》）。傳統，可以成爲前進的桎梏，亦可以成爲據以前進的堅實土地。具有三千餘年歷史的中國書法藝術的傳統，更是如此。因此，體現現代意識的藝術，便決不是極其簡單地舍棄傳統的藝術。

張宗祥先生在《書學源流論》一書的最後——「附賞鑒篇」中提出與論述的「四忌」：

一忌成見；

二忌附和；

三忌妄議；

四忌薄今。

今天，仍足資我們學書者的深思……

一九九二年十二月初稿，
一九九三年七月二稿，
十一月改定於杭州西湖四眼井

（浙）新登字 2 号

責任編輯：俞建華

封面設計：駕　滄

資料拍攝：蘇立峰

**张宗祥论书诗墨迹**

浙江人民美术出版社出版·发行

（杭州体育场路 347 号）

全国各地新华书店经销

杭州之江印刷厂印刷

1995 年 6 月第 1 版·第 1 次印刷

开本：850×1168　1/16　印张：11

印数：0,001—6,000

ISBN7—5340—0518—3/J·430

定价：22.00 元

# 張宗祥論書詩墨迹






ISBN 7—5340—0518—3/J · 430　定价：22.00 元